CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

571

enero 1998

DOSSIER
Stéphane Mallarmé (1842-1898)

Ives Bonnefoy, Haroldo de Campos y
Andrés Sánchez Robayna

Gonzalo Rojas
Ochenta veces nadie

Ezra Pound
Sobre Francisco de Quevedo

Cartas de Nueva York y Argentina

Entrevista con Jorge Edwards

Notas y ensayos sobre Augusto Monterroso,
Alejandro Rossi y Antonio Machado

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfonos: 583 83 99 - 583 84 00 / 01 / 02
Fax: 583 83 10 / 11 / 13

IMPRIME: Impresos y Revistas, S.A. (IMPRESA)
Herreros, 42. Polígono Los Ángeles. GETAFE (Madrid)

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-97-001-1

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

571 ÍNDICE

DOSSIER
STÉPHANE MALLARMÉ (1842-1898)

STÉPHANE MALLARMÉ
Cartas 9

IVES BONNEFOY
El único y su interlocutor 29

HAROLDO DE CAMPOS
Caos y orden: azar y constelación 45

ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA
Mallarmé y el saber de la nada 57

BLAS MATAMORO
Las lecciones del sospechoso 67

PUNTOS DE VISTA

GONZALO ROJAS
Ochenta veces nadie 77

JORDI DOCE
Moraleja de la incomprensión 81

EZRA POUND
Algunas notas sobre Francisco de Quevedo Villegas 89

JUAN MALPARTIDA
Poética y filosofía: el pensamiento literario de Antonio Machado 109

CALLEJERO

CARLOS ALFIERI (entrevista)
Jorge Edwards, la ficción de la memoria 123

EDUARDO LAGO
Carta de Nueva York. Cibernesis y literatura 139

JORGE ANDRADE
Carta de Argentina. Las elecciones 143

BIBLIOTECA

GUSTAVO GUERRERO
No quiero engañarlos o las ilusiones perdidas: una lectura improbable de Monterroso 151

JOSÉ MIGUEL OVIEDO
Una novela sobre la muerte 153

JAVIER FRANZÉ
Cuestión alemana, problema moderno 157

GUZMÁN URREÑO PEÑA
El mamífero parlante 160

LUIS SUÑÉN
La salvación por el amor 163

Agenda
Semana de autor de Jorge Edwards 165

En América 168

El fondo de la maleta
Iberoamérica pinta 169

Nota: Los collages de Juan Benet incluidos en los números 568 y 569 de la revista son propiedad de los herederos del autor.

Cuadernos: 1948-1998

Con el presente número, Cuadernos Hispanoamericanos *cumple cincuenta años de edición continuada, pues su primera entrega lleva la fecha de enero de 1948: 570 números y casi cien mil páginas de ensayos, artículos y textos de creación literaria.*

La revista inició su andadura en un mundo, una España y una América muy distintos de los actuales. Ha atravesado épocas diversas que condicionaron sus perfiles en el transcurso del tiempo. Pero, bajo la dirección sucesiva de Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, José Antonio Maravall, Félix Grande y el actual equipo, ha conservado, dentro de los cambios, al menos un rasgo definitorio: ser un espacio donde se oyeran los ecos plurales de la cultura –o, mejor dicho, las culturas– que se expresan en lengua española, en diálogo con otras lenguas.

Las primeras palabras que propuso Cuadernos Hispanoamericanos *pueden continuar al frente de nuestra tarea como un emblema: «Quien lea esta revista debe saber, ante todo, que ha nacido para servir al diálogo». Y, en cierto modo, un diálogo es una actividad que siempre nace, que no acaba nunca de renacer, puesto que parte de la atención que nos merece la voz ajena como si fuera propia y como si estuviera siempre inaugurando su decir.*

Nuestra revista acoge la multiplicidad como condición esencial para una vida cultural en libertad. No tenemos otros límites que los fijados por la ley de nuestra convivencia, hoy mayoritaria entre los países de nuestra lengua: democracia parlamentaria, pluralismo político, código de los derechos humanos, libertades públicas.

Corresponde agradecer a los lectores, colaboradores y medios de comunicación, este primer medio siglo de trabajo en común. Próximamente ofreceremos los índices de la revista en soporte informático CD-ROM, gracias a los cuales, la extensión y calidad de las labores cumplidas podrán ser examinadas en toda su importancia.

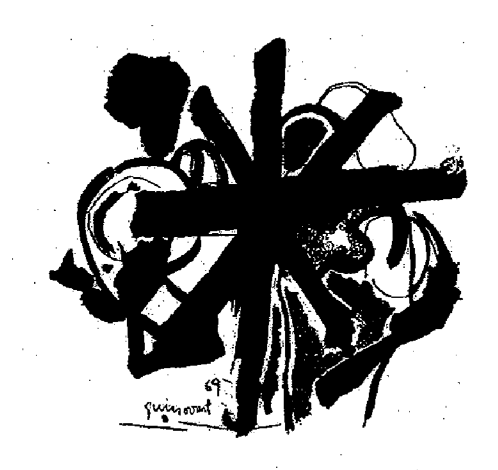
Blas Matamoro - Juan Malpartida

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



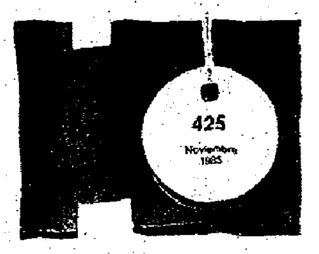
MADRID





MADRID 233
MAYO 1969

Czeslaw MILOSZ: Los poetas y la familia humana
Carlos Edmundo de ORY: Soneto vivo
Ovidio GARCÍA REGUEIRO: Mercantilismo y tráfico ultramarino
José Olivio JIMÉNEZ: Modernismo y modernidad
Nora MAZZIOTTI: Revistas teatrales argentinas.
Fernando PESSOA: Inéditos
Homenaje a Fernando PESSOA



CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

559

enero 1997

DOSSIER *Vicente Aleixandre*

Juan José Sebreli
Actualidad de Maquiavelo

Ricardo Araújo
Nueva poesía visual brasileña

Notas sobre Max Stirner, Gustave Flaubert, Hannah Arendt, Blanco White, Manuel de Falla y Roberto Gerhardt

Collages de Enrique Molina
Entrevista con Antonio López

DOSSIER:
Stéphane Mallarmé
(1842-1898)



Dibujo de Verlaine representando a Mallarmé

Cartas

A Henri Cazalis

6. Brompton Square. SW. Londres
Jueves, 24 de julio 1863

Mi buen Henri:

Perdona mi largo silencio.

He estado enfermo, y, hoy, tengo mucho trabajo en vista de mis exámenes. –Enfermo, no peligrosamente, pero de una manera aburrida–. El sol de Londres no es ese alegre sol de París que hace despuntar a lo largo de los bulevares todo un verdor encantador de mesas con cerveza y derrama la alegría en su luz. Aquí los rayos parecen haber tomado algo del macilento de los pobre muros de los hospitales donde se adormecen, y en los cuales han calentado la escayola enferma. El aire malsano se carga de todas las exhalaciones de la miseria que el pesado calor pudre, y para los pobres el verano no es sino la estación en la que los parásitos, atemperados, bullen aún más en sus andrajos. Odio Londres cuando no tiene niebla: con sus brumas, es una ciudad incomparable.

Todo eso no puede ser sino nostalgia, y aspiro de antemano a París donde retornaré en los primeros días del próximo mes. Sí, es nostalgia, porque los ingleses, esos ángeles de cocina que sueñan en los rayos de sus cacerolas, sin dudar de la estrella Astarté, –oh, ¿conoces los versos de E. Poe?–

> «...Astarté es más cálida que Diana:
> rueda a través de un éter de suspiros
> ella juega en un mundo de suspiros
> ha venido por la estrella de Leo
> para mostrarnos la vía del cielo
> de la paz leteana de los cielos:
> amansó el León y ha derramado
> sobre nosotros la luz de sus ojos;

vino a través del antro del León
con amor en sus ojos luminosos[1].

Y para acabar, los ingleses, como las habitaciones del *gran hotel*, me parecen todos parecidos.

Hablo de los ingleses y de los ingleses de Londres, mi Henri.

Hasta aquí te he hablado más de Astarté que de mí. Mi mal ha sido una erupción, y, después, estoy amarillo –como un envidioso o como un membrillo–. Sangre amarilla, ojos amarillos, rostro amarillo –y pienso en amarillo–. ¿Es el aburrimiento? ¿Es el debilitamiento de la sangre?

El hecho es que no puedo escribir versos, estando mi cabeza demasiado pesada y enferma, y será una gran dificultad que pueda preparar mi examen –¡*Romeo* y *Julieta*, por lo tanto! Además, permíteme que no te escriba al respecto, porque me afecta, y, comparándolos a mis descoloridos pensamientos de hoy, enrojezco.

Ruega por mi curación –cuerpo y alma.

Ay, ¿por qué los médicos se hacen pagar y no son funcionarios públicos a los que estaría prohibido aceptar cualquier salario? Además, en una nación bien ordenada, ¿no deberían ser también vendedores a los que el gobierno daría tanto por año por dejarse saquear su tienda todo el año sin exigir un céntimo? He aquí las verdaderas reformas, –el progreso. Mientras que no se haya alcanzado eso, no se habrá dado un paso.

Tú sabes que todas mis ilusiones políticas se han desdibujado una por una, y que si enarbolo un trapo rojo es únicamente porque odio a los bribones y detesto la fuerza.

Henri, ya lo verás, no hay nada verdadero, inmutable, grande y sagrado que no sea el Arte. Todas las vanas disputas políticas pasan, no habiendo nada de absoluto en ellas.

Nada más cierto que la sola y triste eternidad,
Oh, Brahma, todas las cosas son el sueño de un sueño...[2]

Ayer, sin embargo, me acerqué a un mitin popular en favor de Polonia[3]. Lo que sobre todo me ha tocado es que esos obreros aplaudían frenéticamente cuando se les llamaba *gentlemen*. A mí no me gustan los obreros: son vanidosos. ¿Para qué se hará una república? ¿Para los burgueses? Contémplalos en muchedumbres, en los parques, en las calles. Son horrorosos, y es evidente que no tienen alma. ¿Para los grandes? Es

[1] *Quinta estrofa, incompleta, de «Ulalume».*
[2] *Leconte de Lisle: «La Vision de Brahma»* (Poèmes antiques).
[3] *En 1863 tuvo lugar, en la Polonia devenida provincia rusa después de 1832, una insurrección rápidamente aplastada.*

decir, ¿para los nobles y los Poetas? Mientras que tenga oro para los unos y bellos mármoles para los otros, todo irá bien. Henri, ¿es que el hombre que hizo la Venus de Milo no es más grande que los que salvan al pueblo, y no le valdría más a Polonia sucumbir que ver este eterno himno de mármol de la Belleza roto?

–Como yo parloteo, como un enfermo, olvidaba decirte que mi buena y dulce Marie, que llora todos los días al verme sufrir, te agradece de todo corazón alemán las miosotis que le enviaste: ella las había recogido de los encantadores bordes del Támesis, en Richmond, en una de las pequeñas esquinas de sombra y de agua verde donde Ofelia debió de ahogarse; pero la tonta criada las ha barrido. Sin eso, el cambio debió ser encantador.

Quiero escribir a los Yapp, con quienes estoy en deuda y por lo tanto no tengo noticias. Háblame de ellos –lo que quiere decir de Ella, Henri.

Adiós. Te abrazamos,

Tu

STÉPHANE

Marie me recuerda de nuevo que debo prometerte miosotis y una carta de ella en el próximo sobre. Hasta pronto, pues.

¿Irás a París pronto? Yo temo ir y no verte allí. París estará vacío sin Cazalis. Marie lo ha dicho, y yo lo pienso.

Nosotros no podremos casarnos antes del diez de agosto: las amonestaciones se están publicando. Una ya lo ha sido. Te escribiré la fecha.

A Henri Cazalis
Mañana del jueves [7? enero 1864]

Mi Henri,

Te envío al fin el poema *Azur* que parecías tan deseoso de poseer. Lo he trabajado, estos últimos días, y no te ocultaré que me ha provocado un mal infinito –además de que antes de tomar la pluma era necesario, para conquistar un momento de lucidez perfecta, vencer mi enervante Impotencia. Me ha hecho mucho mal porque, desterrando mil atenciones líricas y bellos versos que frecuentaban incesantemente mi cerebro, he querido mantenerme implacable en mi tema. Te juro que no hay ni una palabra que no me haya costado varias horas de búsqueda, y que la primera palabra, que reviste la primera idea, además de que tiende por ella misma al *efecto* general del poema, sirve aún para preparar la *última*. El *efecto producido*, sin una disonancia, sin floritura, incluso adorable, que distraería –he ahí lo que yo busco. Estoy seguro, habiéndome leído los versos a mí mismo, doscientas veces quizás, que ha sido alcanzado.

Queda hoy otro asunto por considerar, el lado estético. Aquí comenzaría mi inmodestia si yo hablara, y eso te corresponde a ti.

Henri, ¡qué lejos de esas teorías de composición literaria a la manera en que nuestro glorioso Emmanuel toma un puñado de estrellas de la vía láctea para plantarlas sobre el papel, y las deja formarse al azar en constelaciones imprevistas! ¡Y cómo su alma entusiasta, ebria de inspiración, retrocedería de horror ante mi manera de trabajar! Él es el poeta lírico, en todo su admirable desahogo. De cualquier forma, cuanto más lejos, más fiel seré a las severas ideas que me ha legado mi gran maestro Edgar Poe.

El inaudito poema del *Cuervo* ha sido realizado así. Y el alma del lector goza *absolutamente* tal como el poeta ha querido que ella goce. No siente ninguna otra impresión que no sea las que él ha tenido en cuenta. De esta forma sigue mi pensamiento en mi poema y mira si es eso lo que tú has sentido al leerme. Para comenzar de una manera más amplia, y profundizar en el conjunto, no me detengo en la primera estrofa. El azur tortura la impotencia en general. En la segunda, se comienza a dudar, por mi huida ante el cielo posesor, ya que yo sufro de este terrible mal. Todavía en esta estrofa preparo, por una fontanería blasfematoria *Y qué noche despavorida,* la idea extraña de invocar a las nieblas. El ruego al *Querido Tedio* confirma mi impotencia. En la tercera estrofa, estoy furioso como el hombre que quiere conseguir su deseo encarnizadamente. La cuarta comienza por una exclamación grotesca, de escolar liberado. *¡El cielo está muerto!* Y, en seguida, pertrechado por esta admirable certeza, imploro a la Materia. He aquí la alegría de la Impotencia. Cansado del mal que me roe, quisiera disfrutar de la felicidad común de la muchedumbre, y esperar pacientemente la muerte oscura... Digo: *¡Yo quiero!* Pero el enemigo es un espectro, el cielo muerto *vuelve* y le oigo que canta en los campanarios azules. Él pasa, indolente y vencedor, sin salirse de esta bruma, y simplemente me atraviesa. Por lo cual me quejo, pleno de orgullo y no viendo en ello un justo castigo a mi cobardía, de que tengo *una inmensa agonía.* Quiero huir aún, pero siento mi error y deseo *ser atormentado*. Es necesario toda esta punzante revelación para motivar el grito sincero y bizarro, del fin, el azur... –Ya lo ves, para los que, como Emmanuel y como tú, buscan en un poema otra cosa que la música del verso, hay ahí un verdadero drama. Y ha sido una terrible dificultad combinar, en una justa armonía, el elemento dramático, hostil a la idea de la Poesía pura y subjetiva, con la serenidad y la calma de líneas necesarias a la Belleza.

Pero tú me vas a decir que son demasiadas dificultades para versos que en sí son poco dignos. Lo sé. De todas formas, me divierte indicarte cómo elaboro y concibo un poema. Abstrae de esas líneas toda alusión a

mí, y todo lo concerniente a mis versos, y lee las cuatro páginas fríamente, como un bosquejo, necesariamente mal escrito e informe, de un artículo de arte,

Tuyo

STÉPHANE MALLARMÉ

A Henri Cazalis

Tournon, Miércoles santo [23 marzo] 1864

Mi buen Henri:

¡Te quejas de nuestro silencio! En primer lugar, te explicaré que hace mucho tiempo que no he escrito a nadie. Te diré después de esto que tu nombre está tan a menudo ¡siempre! – en nuestros labios que encuentro casi inútil fatigar mi débil cerebro y escudriñarlo una hora para sacar banalidades que tú conoces.

No he escrito en mucho tiempo, porque la melancolía me ha invadido enteramente. ¿Te aburrirías en Estrasburgo, que es una ciudad amiga del pensamiento? ¡Ah! amigo mío, entiende que aquí se deja ir a los últimos desalentados. La acción es nula; se gira en un círculo estrecho como los caballos idiotas de un circo de feria, ¡y al son de qué música, Dios mío! Sin los tribunales, yo metería fuego a las innobles casas que veo irrevocablemente desde mi ventana, a cada hora del día, tontas y necias: y en ocasiones alojaría una bala en el cráneo embrutecido de esos miserables vecinos que hacen todos los días lo mismo, y cuyas vidas fastidiosas combinan ante mis ojos apenados el espantoso espectáculo de la inmovilidad que inclina al tedio. ¡Si al menos fuera la inmovilidad del sol! –Sí, me doy cuenta, me hundo cada día más en mí mismo: cada día el desaliento me domina, me muero de torpor. Saldré de aquí embrutecido, anulado. Tengo ganas de golpear los muros de mi cabeza para despertarme.

Ya ves, la provincia no es buena ni saludable sino para las naturalezas exuberantes, activas, plenas de salud. Éstas vivifican todo en torno a ellas, y se sostienen, si se debilitan, por la noble voluntad. Así nuestro Emmanuel.

Pero el alma pasiva, enferma, debilitada, impotente, que, excitada a cada instante por el contacto de París y fortalecido por el gran baño de las muchedumbres, puede hacer grandes cosas, se muere en provincia, en una ciudad miserable que no ofrece siquiera las distracciones del cuerpo.

Tú me dirás que nosotros somos dos. No. No somos sino uno. Marie llora cuando lloro y se aburre cuando estoy melancólico. Es mi sombra

angélica, paradisíaca, pero su dulzura natural no sabría hacer de ella mi lady Macbeth.

Comprende pues mi silencio: tengo alrededor de veinte cartas por contestar cada mes, o treinta. Las retomo cada día: son las heridas que es necesario reabrir. Sin contar con que una carta provoque horror a la pluma y no la retome más, durante los siguientes días, para mis composiciones literarias...

A la mañana me levanto relativamente fuerte y alegre, luego declino, y hacia la cena todas mis fuerzas están agotadas –me acuesto a las siete.

Tú no comprenderás eso. Pero yo lo sufro. No me des consejos que tú sabes dar con tu alma fuerte y a menudo invencible, necesitaría que me curase antes. *Sursum corda* sería una palabra perfectamente ridícula para gritarme. Sobre todo no me regañes si no te escribo más seguido. Para una carta, enfermo una semana entera, antes y después.

He esperado, para escribirte ésta, la visita de Emmanuel. Ha venido a vernos últimamente, te lo contará: ¡qué adorable jornada! Estoy tan débil de cabeza que su alegría maravillosa y su amistad ruidosa, tras su visita, me han dejado literalmente muy mal toda una tarde. Tengo una intolerable neuralgia. Adiós, mi buen Henri, te amamos de todo corazón. Marie está un poco dolorida y débil.

Tu hermano,

STÉPHANE

Te envío versos míos, *Las flores*, que no has leído, creo, –y un maravilloso soneto– uno de los más bellos que yo sepa, de uno de mis viejos e íntimos amigos, *Lefébure*[4]. Saludos a Armand Renaud.

A Henri Cazalis

[1865]

Mi buen Henri:

He pasado un triste domingo de lluvia respondiendo algunas cartas que tenía sobre mi mesa, a fin de desembarazar mi semana, que está dedicada al trabajo; y, ahora que toda la correspondencia apresurada ha salido, quiero conversar un poco contigo antes de cenar. En primer lugar, te agradeceré la gran felicidad que me das, la de oír en este momento a mi Marie mecer a nuestra pequeña Geneviève, destinada a tener dos grandes alas en su espalda, con deliciosas canciones alemanas,

[4] *Eugène Lefébure (1838-1908), condiscípulo y corresponsal de Mallarmé.*

blancas como la luna o divertidas como tú. Al recibir ese bello libro de música y de imágenes, a Marie se le han humedecido los ojos, pensado que alguien en el mundo ha pensado en ella. Te ofrece un beso de hermana, ¿lo aceptarás?

Desgraciadamente no disfruto del todo este encanto que revolotea alrededor de mi cerebro. Compréndeme. Le decía a Armand Renaud el otro día que soy demasiado poeta y demasiado enamorado de la sola Poesía para disfrutar, cuando no puedo trabajar, de una felicidad que me parece ocupar el lugar de la otra, la grande, la que otorga la Musa; y además, demasiado incapaz, demasiado débil de cerebro para poder sin tregua, como otros que yo envidio, consagrarme a esta única ocupación digna de un hombre, los Poemas. (Escribo muy confusamente, la monita, que está un poco mala esta tarde, me desgarra los oídos y el pensamiento con sus gritos.) ¿Dónde estaba yo?

Mientras tanto, trabajo desde hace una semana. Me he metido seriamente con mi tragedia de *Herodías:* pero ¡es triste no ser un hombre de letras exclusivamente! A cada instante, mis más bellos impulsos o de rara inspiración, que no vuelvo a encontrar, son interrumpidos por el odioso trabajo del pedagogo, y cuando vuelvo, con los papeles últimos y los bocetos sobre mi manta, estoy tan fatigado que no puedo sino reposar. Si al menos hubiera elegido una obra fácil; pero, justamente, yo, estéril y crepuscular, he tomado un tema tremendo, en el cual las sensaciones, cuando están vivas, son llevadas hasta la atrocidad, y si flotan tienen la actitud extraña del misterio. Y mi Verso es dañino en algunos momentos y hiere como el hierro. He encontrado en ello una manera íntima y singular de tomar y anotar las impresiones muy fugitivas. Añado, para más terror, que todas estas *impresiones* se siguen como en una sinfonía, y que paso a menudo días enteros preguntándome si éstas pueden acompañar a aquéllas, cuál es su parentesco y su efecto... Comprenderás que hago pocos versos en una semana.

Pero para qué hablarte de un Sueño que no verá quizás su cumplimiento, y de una obra que romperé quizás un día, porque habrá estado por encima de mis pobres medios. Además, ahora, tengo la cabeza demasiado dañada por los gritos de la niña para continuar estas quejas incoherentes y estos proyectos. Hablemos de otra cosa. ¿Qué tiempo hace?, *¿como vas tú, querida vía láctea,* tú me entiendes? ¿Estás trabajando? ¡Ah!, cómo te espero con impaciencia este verano, porque me has prometido, ¿no es cierto? bien prometido, venirnos a visitar.

Me sorprendió mucho el otro día recibir una tarjeta de visita de uno de mis antiguos amigos del colegio, con tu dirección, *35, rue Jacob.* Viene de un amabilísimo joven, verdaderamente distinguido, y con el que que yo te rogaría hicieras amistad de mi parte si te lo encuentras. Se llama

Paul Bègue. Presenta mis deseos de buen año a tu admirable portero, y a su hija que él te promete en sueños.

Marie te da la mano y Geneviève te tira de la barba. En cuanto a mí, te quiero

STÉPHANE

A Henri Cazalis

Tournon, mañana del sábado
[28, abril, 1866]

Mi querido Henri,

Es necesario reconocer que has abusado con una extraña malicia de una palabra dicha con una sonrisa, y que naturalmente desmiente la carta que te escribí para año nuevo, y que tú dejas sin un apretón de manos. La he esperado todo el tiempo.

Y tengo pues que referirte, sin embargo tres meses, a grandes rasgos ¡es terrible! Los he pasado ensañado con Herodías ¡mi lámpara lo sabe! He escrito la obertura musical, casi aún en el estado de bosquejo, pero puedo decir sin presunción que será de un efecto inaudito, y que la escena dramática que tú conoces, no es, tras estos versos, lo que es una vulgar imagen de Epinal comparada a una tela de Leonardo da Vinci. Necesitaré tres o cuatro inviernos aún para acabar esta obra, pero habré hecho al fin lo que yo sueño que es un Poema –digno de Poe y que los suyos no superarán.

Para hablarte con esta seguridad, yo que soy la víctima eterna del Desaliento, ¡es necesario que entrevea verdaderos esplendores!

Desgraciadamente, profundizando los versos hasta este punto, he reencontrado dos abismos que me desesperan. El uno es la nada, a la que he llegado sin conocer el Budismo, y estoy aún desolado por poder creer incluso en mi poesía y volver al trabajo, que este pensamiento abrumador me había hecho abandonar. *Sí, lo sé,* no somos sino vanas formas de la materia; pero bien sublimes por haber inventado a Dios y nuestra alma. Tan sublimes, ¡amigo mío! que quiero darme ese espectáculo de la materia, tomando consciencia de ella y, mientras tanto, enlazándola fieramente en el Sueño que ella sabe que no es, cantando al Alma y todas las divinas impresiones semejantes que se acumulan en nosotros después de los primeros años, y proclamando ante la Nada, que es la verdad, estas gloriosas mentiras. Tal es el plan de mi volumen Lírico, y tal será quizás su título, La Gloria de la Mentira. ¡Cantaré de desesperación!

¡Si vivo suficiente tiempo! Porque el otro vacío que he encontrado está en mi pecho. No voy verdaderamente bien, y no puedo respirar largamente ni con la voluptuosidad del bienestar. En fin, no hablemos de eso. Lo único que me entristece es pensar, si estoy destinado a disponer sólo de algunos años, cuánto tiempo pierdo para ganarme la vida, ¡y que todas esas horas, que no volveré a tener, deberían estar dedicadas al Arte!

En efecto, cuántas impresiones poéticas tendría si yo no estuviera obligado a romper todas mis jornadas, encadenado sin tregua al más tonto oficio, y el más fatigante, por que decirte cuánto mis clases, plenas de abucheos y de piedras lanzadas, me quebrantan, sería desear apenarte. Vuelvo embrutecido. He aquí por qué, amigo mío, uso esa cruel labor nocturna. En cuanto a hoy, descanso (aunque yo no participe de la primavera, que me parece que tiene millones de leguas tras mis ventanas) y huyendo del querido suplicio de Herodías, volveré el primero de mayo a mi Fauno, tal como lo he concebido, ¡verdadero trabajo estival!

Sólo me interrumpiré para la corrección de mis poemas del *Parnaso,* que espero recibir pronto en pruebas, si no me han olvidado del todo. Lo que me dices de primeros retoques, me aflige. No pueden estar mal en bloque, sin embargo; o eso sería un signo de decadencia. Yo, que creo en la superioridad real actual sobre otras ocasiones, los encuentro, a excepción de uno o dos, que no son definitivos, excelentes; y mi conciencia me impide cambiar nada. Hubiera deseado que Catulle me indicara aquéllos que no le gustan.

Adiós, mi buen Henri, no te inquietes por ciertos pasajes de mi carta, no trabajaré de noche este verano, pero quiero retomar mis bellas mañanas azules. No te aflijas, no más, por mi tristeza, que quizás viene del dolor que me causa la salud de Baudelaire, que durante dos días he creído muerto (¡oh, qué dos días!, estoy todavía arterrado por dicha desgracia).

Marie, que continúa pálida y débil, te tiende su mano fría, y Genièvе una verdadera mujercita, caminando, hablando, que tú te comerías a besos, con sus más bella sonrisa a tu intención te ofrece uno de sus caramelos.

Adiós, tu

STÉPHANE

A Paul Verlaine

Besanzón, 20 de diciembre de 1866

Señor y querido Poeta:

Permítame usted ver en la atención exquisita que ha tenido de enviarme su volumen, sin conocerme, tanto una simpatía literaria como el maravilloso presentimiento de una amistad ignorada.

Ha llegado usted antes del deseo de estrecharle la mano que me había despertado la lectura de sus versos en la revista *Parnasse*. Se lo agradezco doblemente –¡y aún más!– porque tales *poemas saturnianos* me salvaron por unos días de la inepcia en que me tiene el trastorno de una mudanza, y me elevaron por encima de las vergüenzas de la realidad.

Su libro no me halló en Tournon sino en Besanzón, en medio de cuadros patas arriba, muebles rotos y visitas, necesarias para la tranquilidad de quienes dependen de mi suerte y mi trabajo. Me siento tan fatigado puesto que no tengo ni siquiera una habitación amueblada a mi gusto (vivo en un corredor) que prefiero las luchas de la instalación a las de escribir una carta. Me parece estar cruzando espadas con un enemigo, tanto sufro por mi aspecto actual. Permítame que deje a mi espíritu envuelto en su faja de telarañas y polvo, y no repare usted en la torpeza de mis frases.

Para seguir con las comparaciones espadachinas (discúlpeme: hace más de un mes que no hago comparaciones) le diré con qué dicha he visto que de todas las viejas formas, semejantes a favoritas estropeadas por el tiempo, que los poetas heredan los unos de los otros, usted ha creído deber iniciar la forja de un metal virgen y nuevo, que produce bellas hojas, en lugar de seguir trabajando sobre tallas borradas, dejando su antiguo y vago aspecto a las cosas. Usted se ha hecho unas armas que será usted libre de profundizar (a veces tienen ese aire audaz que sólo queda bien en un primer volumen). Pero su libro es en toda su belleza y en la acepción romántica de la expresión, un primer volumen, y me hizo, durante varias noches, lamentar la vanidad que me impide publicar mi obra antes de que sea perfecta, y cuando yo esté en decadencia. Y, por otra parte, me gustaría enviarle a cambio otra cosa que esta miserable y trivial carta a la que añado mi firma sólo para hallar un nuevo pretexto de estrecharle la mano, desde el fondo de mi corazón (y *amigablemente* ¿Lo acepta usted?), esperando una buena charla, en un momento mejor, que será mejor sólo por verlo, aunque yo siga condenado por mi actual torpeza. Por el momento, sólo puedo recitarle de memoria los versos de sus *poemas saturnianos*, prefiriendo, mientras esté fuera de mí, conservar la voluptuosidad que me producen antes que explicarla.

Usted tendrá, después de mis trabajos invernales, una auténtica lectura y, hasta entonces ¿vivirá usted en mi derredor, como un amigo ausente?

Su muy devoto

STÉPHANE MALLARMÉ

A Henri Cazalis

Besanzón, 14 de mayo de 1867

Querido y querido:

Aprovecho, para contestarte, la encantadora emoción que me produjo tu carta.

Tienes razón ¿qué decirse? Por otra parte, si estuviéramos cerca, nos dejaríamos ir, de la mano, en una interminable conversación, por una gran avenida rematada en un chorro de agua, como el temblor de una hoja de papel en blanco, que parece pedir unos versos largamente soñados, y que sólo contiene unas pocas líneas de esa amistad que ha terminado siendo de tal manera parte de ti que la has olvidado, como lo demás de ti mismo y que apenas te separa de un sacrilegio.

Acabo de pasar un año terrible: mi Pensamiento se ha pensado y ha llegado a una Concepción Pura. Todo lo que, en compensación, ha sufrido mi ser, durante esta larga agonía, es inenarrable, pero, felizmente, estoy perfectamente muerto, y la región más impura en la cual puede aventurarse mi Espíritu es la Eternidad, mi Espíritu, ese habitual solitario de su propia Pureza, que no logra oscurecer siquiera el reflejo del Tiempo.

Por desdicha, he llegado allí por una horrible sensibilidad, y es tiempo ya de envolverla con una exterior indiferencia, que reemplazará en mí a la fuerza perdida. Estoy recuperando lentamente tal fuerza tras una síntesis suprema, y soy incapaz de distraerme. Lo estaba mucho más hace unos meses, ante todo por mi lucha terrible contra ese viejo y maligno plumaje, felizmente vencido: Dios. Pero como la lucha ocurrió sobre su ala huesuda, la cual, por una agonía mucho más vigorosa de la que hubiese sospechado en él, me había conducido a las Tinieblas, yo caía, victorioso, infinitamente, hasta que un día me vi ante mi espejo de Venecia, tal como me había olvidado meses atrás.

Confieso, por otra parte, pero sólo a ti, que necesito, por lo tremendas que han sido las averías de mi triunfo, mirarme en ese espejo para pensar, y si el espejo no colgara ante la mesa desde la cual te escribo, me convertiría de nuevo en la Nada. Quiero decirte que ahora soy impersonal, y ya no el Stéphane que tú conociste, sino una aptitud que el Universo Espiritual tiene de verse y desarrollarse, a través de quien fue yo.

Frágil como es mi aparición terrestre, sólo puedo padecer los desarrollos absolutamente necesarios para que el Universo recupere, en ese yo, su identidad. Así logro, en la hora de la Síntesis, delimitar la obra que será la imagen de ese desarrollo. Tres poemas en verso, cuya obertura es *Hérodiade,* pero de una pureza tal que ningún hombre ha alcanzado y quizá no alcance nunca, aunque es posible que yo sea el juguete de una

ilusión, y que la máquina humana no sea lo bastante perfecta como para alcanzar tales resultados. Y cuatro poemas en prosa sobre la concepción espiritual de la Nada.

Me hacen falta diez años: ¿los tendré? Sufro todavía mucho del pecho, no porque esté atacado, sino porque es de una horrible delicadeza, que mantiene el clima negro, húmedo y glacial de Besanzón. Quiero dejar esta ciudad por el Mediodía, quizá por los Pirineos, durante las vacaciones, e ir a enterrarme, hasta que mi obra esté hecha, en un Tarbes cualquiera, si encuentro lugar. Es necesario, pues otro invierno en Besanzón me mataría. Por desdicha, no tendré dinero para ir a París, y vivo miserablemente aquí, donde todo es muy caro, hasta las chuletas. Es necesario, entonces, que vengas a verme, o corremos el riesgo de no volver a encontrarnos. Lefébure va a pasar un mes con nosotros, ¿por qué no haces lo mismo? Tus vacaciones, según creo, empiezan pronto. Ven, entonces.

Para terminar con lo que me atañe, te diré que Marie y Geneviève crecen, y son sorprendentemente diablas, lo que me resulta menos doloroso que antes, ya que mi sistema nervioso se ha invertido, por así decirlo, y cualquier absurdo me hace el mismo daño que, un año atrás, me hacían los gritos de los niños ¡Si supieras cuánto se te agradece la Aritmética de la señorita Lili! Disculpa, Henri, que no te haya expresado antes esta gratitud.

Ahora, tú. Tus títulos y tus proyectos poéticos me entusiasman. Hice un largo descenso por la Nada para poder hablar con tanta certeza. Sólo hay la Belleza, y ella sólo tiene una expresión perfecta, la Poesía. Todo el resto es mentira, salvo para quienes viven del cuerpo, del amor y de ese amor del espíritu que es la amistad.

Espero que tu reina de Saba y mi Herodías sean amigas. Puesto que eres tan feliz como para tener amor a más de poesía, ama: en ti, el Ser y la Idea habrán encontrado ese Paraíso que la pobre humanidad sólo espera con la muerte, por ignorancia y pereza, y cuando pienses en la Nada futura, cumplidas ambas felicidades, ya no estarás triste y hasta lo hallarás muy natural. Para mí la Poesía ocupa el lugar del amor, porque está enamorada de sí misma y su voluptuosidad recae deliciosamente en mi alma: pero confieso que la Ciencia que he adquirido o recuperado en el fondo del hombre que fui, no me bastaría y entraría en la Desaparición suprema con el corazón encogido, si no hubiese terminado mi obra, que es la *Obra,* la Gran Obra, como dicen nuestros ancestros los alquimistas.

Entonces, aunque el Poeta tenga a su mujer en su pensamiento y su hijo en la Poesía, adora tú a Ettie, a la que amo como a una rara hermana. ¿No está acaso ligada a mi infancia, como tú, Henri, puesto que, antes que mis primeros versos, que se remontan al tiempo en que te

conocí, sólo éramos los fetos de nuestros espíritus, unos fetos bastante sabáticos, recuerdas? Adiós, Genoveva y yo te abrazamos, y Marie abraza a Ettie. Tu

STÉPHANE

A Eugène Lefébure

Besanzón, 27 de mayo de 1867

Mi buen amigo:

¿Cómo le va? Melancólica cigüeña de lagos inmóviles, su alma ¿no se ve aparecer en su espejo con excesivo hastío, que turbando el encanto mágico y puro de su confuso crepúsculo, le recuerda que es su cuerpo de usted el que se sostiene, abandonado, sobre una pata, mientras la otra se repliega, enferma, en sus plumas? Volviendo al sentimiento de la realidad, escuche la voz gutural y amistosa de otro viejo plumaje, garza y cuervo a la vez, que se abate cerca de usted. ¡Con tal de que este cuadro no desaparezca, para usted, en los temblores y las arrugas atroces del sufrimiento! Antes de abandonarnos a nuestro murmullo, verdadera conversación de pájaros semejantes a juncos, y mezclados con un leve estupor en tanto volvemos de nuestra fijeza en el estanque del sueño a la vida, en el estanque del sueño, donde sólo pescamos nuestra imagen, sin pensar en las escamas de plata de los peces, preguntémonos cómo estamos en esta vida. Reitero, entonces, hermano, mi primera pregunta: *¿Cómo está usted? ¿Y cómo avanza esa curación?*

Le enviaré mañana dos divinos volúmenes de novelas cortas de la señora Valmore: *Ocho mujeres*. ¡Mujeres como ella!

El *Parnassiculet* –¡horrible palabra!– está agotado, pero yo sabría conseguirlo, como el *Enano amarillo,* y enviárselos, sustrayéndolos a des Essarts, que recela su amasijo misterioso, que descuenta de la posteridad. En cuanto a mis líneas de lápiz, son muy débiles –aunque mi pensamiento siga siendo algo horriblemente desnudo y sensible– y tengo horror de retocarlas. El resto de mi corazón está cerca de usted, y queda de él tan poco que prefiero dejárselo en depósito antes que *emplearlo,* porque temo estropearlo: entonces, mi viejo y buen cuerpo de gato se acaricia en su sillón de usted, esperando arrancarle alguna chispa. Usted me entiende lo suficiente como para no preguntarme nada más.

No he recibido nada más digno de comentarle, en la revisión que los lunes hago de periódicos y magazines, salvo la *Revue des deux mondes* del 15 de mayo, con un artículo de Montégut en las primeras cuatro o cinco páginas, en el cual sentí y vi con emoción mi libro. Habla del

Poeta Moderno, *del último,* que, en el fondo, es «ante todo, un crítico». Es exactamente lo que observo en mí, puesto que he creado mi Obra sólo por *eliminación,* y la verdad adquirida sólo surgía de la pérdida de una impresión que, habiendo chisporroteado, se había consumido y me permitía, gracias a las tinieblas que desprendía, avanzar más profundamente en la sensación de las Tinieblas Absolutas. La Destrucción fue mi Beatriz.

Y si hablo de esta manera de *mí,* es porque ayer terminé el primer esbozo de la Obra, imperecedero, si yo no perezco antes, y perfectamente delimitado. Lo contemplé, sin éxtasis y sin espanto, y, cerrando los ojos, *encontré que eso era.* La Venus de Milo, que me gusta atribuir a Fidias, tan genérico se ha vuelto para mí el nombre de ese artista, y la Gioconda de Leonardo da Vinci, me parecen, y *son,* los dos grandes destellos de la Belleza en esta tierra, y esta Obra, tal como la he soñado, será el tercero. La Belleza completa e inconsciente, única e inmutable, o la Venus de Fidias, la Belleza con el corazón mordido por el cristianismo, por la Quimera, y dolorosamente renaciente con una sonrisa llena de misterio, pero de misterio forzado y que ella no *siente* ser la condición de su ser. La Belleza, por fin, habiendo recobrado en el Universo entero *sus fases correlativas* gracias a la ciencia del hombre, habiendo adquirido su palabra suprema, habiendo recordado el horror secreto que la forzaba a sonreír en tiempos de Da Vinci, y a sonreír misteriosamente, sonriendo entonces misteriosamente, pero ahora de dicha y con la quietud eterna de la Venus de Milo recobrada, habiendo sabido la idea del misterio del cual la Gioconda sólo conoció la fatal sensación.

Pero no me enorgullezco de tal resultado, querido amigo, más bien me entristece. Porque todo ello no fue un hallazgo del desarrollo normal de mis facultades, sino por la vía pecadora y apresurada, satánica y *fácil* de la Destrucción de mí mismo, que produjo la sensibilidad, no la fuerza, que a ella me condujo, fatalmente. Personalmente, no tengo ningún mérito; y hasta es para evitar este remordimiento (de haber desobedecido la lentitud de las leyes naturales) que me gusta refugiarme en la impersonalidad, que me parece una consagración. En todo caso, al *sondearme,* es lo que creo. No pienso que mi cerebro se extinga antes del cumplimiento de la Obra porque, habiendo tenido la fuerza de concebir y la de recibir ahora lo concebido (de comprenderlo) es probable que también tenga la de realizarlo. Pero mi cuerpo está *totalmente agotado.* Tras varios días de tensión espiritual en un apartamento, me congelo y me miro en el diamante de este hielo, hasta cierta agonía: luego, cuando quiero revivificarme bajo el sol terrenal, me funde, me muestra la profunda desagregación de mi ser físico, y siento que mi agotamiento es completo. Creo, ahora y todavía, sosteniéndome en mi voluntad, que si cuento con todas

las circunstancias (hasta ahora no he contado con ninguna), y aunque no existieran, acabaría mi obra. Ante todo, hace falta, por medio de unos cuidados excepcionales, impedir el desastre, que empezará infaliblemente por el pecho. Y hasta ahora el Liceo y la ausencia de sol (me haría falta un calor continuo), lo minan. A veces tengo ganas de ir a mendigar al África. Cuando acabe la Obra, poco me importará morir; al contrario, ¡me hará falta tanto reposo! Pero me interrumpo, pues mi carta, ante el agotamiento de mi alma, empieza a girar entre quejas carnales y sociales, lo cual es nauseabundo. Hasta el viernes. Lo quiere su

STÉPHANE

A Paul Verlaine

París, 16 de noviembre de 1885

Mi querido Verlaine:

Le contesto con atraso porque he estado buscando lo que había prestado, un poco por todas partes, de la obra inédita de Villiers. Le adjunto lo poco que poseo.

Pero no tengo noticias precisas sobre este querido y viejo fugitivo: hasta ignoro su dirección; nuestras manos se encuentran, como separadas por la vigilia, a la vuelta de una esquina, cada año, porque Dios existe. Aparte de ello, es puntual en sus citas y el día en que, tanto para los Hombres de Hoy como para los Poetas Malditos, usted quiera encontrarlo en lo de Vanier, con quien está en contacto para la publicación de *Axel,* sé bien que estará a la hora prevista, sin duda alguna. Literariamente, nadie hay más puntual que él; entonces, lo mejor es pedir su dirección a Vanier, por medio de Darzens que hasta ahora lo ha representado ante este gracioso editor.

Si nada de ello resultara, un día, seguramente un miércoles, iré a encontrarme con usted al anochecer; y, conversando, nos vendrán a la memoria unos detalles biográficos que ahora se me escapan; no el estado civil, las fechas, etc., que sólo conoce el hombre en cuestión.

Paso a mí mismo.

Sí, he nacido en París, el 18 de marzo de 1842, en la calle actualmente denominada pasaje Laferrière. Mis familias paterna y materna presentan, desde la Revolución, una serie ininterrumpida de funcionarios en la Administración del Registro; y a pesar de que siempre ocuparon altos cargos, siempre esquivé esta carrera a la cual me destinaron desde los pañales. Encuentro huellas del gusto de empuñar una pluma para otra cosa que registrar, en muchos de mis ancestros, uno, antes, sin duda, de

la creación del Registro, fue Síndico de los Libreros bajo Luis XVI, y su nombre se me apareció al pie del Privilegio del rey puesto al frente de la edición original francesa del *Vathek* de Beckford que hice reimprimir. Otro escribía versos juguetones en el *Almanaque de las Musas y Presentes para las Damas*. Siendo niño, conocí en un viejo interior de burguesía parisiense familiar, al señor Magnien, primo segundo de mi padre, que había publicado un volumen romántico a todo meter llamado *Ángel o demonio,* que reaparece a veces del lado de los más caros en los catálogos de los buquinistas que recibo.

He dicho familia parisiense, de golpe, porque siempre vivieron en París; pero los orígenes son borgoñones, loreneses y aun holandeses.

Siendo muy niño, a los siete años, perdí a mi madre, y fui adorado por una abuela que me crio en seguida; luego pasé por muchas pensiones y liceos de alma lamartiniana, con el secreto deseo de reemplazar, algún día, a Béranger, porque lo había encontrado en casa de unos amigos. Parece que llevarlo a cabo era complicado, pero durante mucho tiempo me entrené escribiendo versos en unos cuadernitos que, si no recuerdo mal, me confiscaron.

Un poeta, y usted lo sabe bien, no puede vivir de su arte, aunque baje varios puntos. Al menos era así cuando llegué a la madurez; y no lo lamento. Aprendí el inglés, simplemente para leer a Poe, y a los veinte años marché a Inglaterra, sobre todo para huir, pero también para aprender la lengua y enseñarla en un rinconcito, tranquilo y sin otro ganapán obligado: estaba recién casado y tenía aprietos.

Hoy, veinte años más tarde y habiendo perdido muchas horas, creo, con tristeza, que hice bien. Es que, aparte algunos fragmentos en prosa y los versos de juventud, más las consecuencias y sus ecos, publicaciones dispersas, cada vez que aparecía una nueva revista literaria, soñaba e intentaba otra cosa, con paciencia de alquimista, dispuesto a sacrificar toda vanidad y satisfacción, como en otros tiempos se quemaban los muebles y las vigas del techo, para alimentar el crisol de la Gran Obra. ¿Qué? Es difícil decirlo: un libro, así por las buenas, en varios tomos, un libro que sea un libro, arquitectónico y premeditado, y no una colección de las inspiraciones del azar, por maravillosas que fueran. Iré más lejos y diré: el Libro, persuadido de que, en el fondo, sólo hay uno, intentado sin saberlo por todos los que escribieron, incluidos los Genios. La explicación órfica de la Tierra, que es el único deber del poeta y el juego literario por excelencia: porque el mismo ritmo del libro entonces impersonal y viviente, hasta en su paginación, se yuxtapone a las ecuaciones de este ensueño u Oda.

He aquí la confesión de mi vicio, puesto al desnudo, querido amigo, que mil veces he rechazado, con el espíritu malherido y extenuado, pero esto me posee y tal vez tenga éxito; no tanto en cuanto hacer la obra en

su conjunto (¡habría que ser no sé quién para ello!), pero sí, al menos, para mostrar algún fragmento, hacer resplandecer en algún lugar la gloriosa autenticidad e indicar todo el resto, para el cual no bastaría una vida. Probar por las partes cumplidas que ese libro existe y que he conocido lo que no pude cumplir.

Nada más simple, entonces, que entender por qué no he reunido de prisa las mil briznas conocidas, que me proporcionaron, de vez en cuando, la benevolencia de espíritus encantadores y excelentes, usted el primero. El único valor momentáneo de todo ello era mantener activa la mano, y si algunos poemas están logrados, creo que pueden formar un álbum, no un libro. Ahora es posible que el editor Vanier me arranque algunos de estos jirones y los pegaré sobre las páginas como quien colecciona harapos de telas seculares o preciosas. Con esa condenatoria palabra de *Álbum* en el título, *Álbum de versos y de prosa,* no sé. Contendrá varias series, podrá continuarse indefinidamente (junto a mi trabajo personal estará quien creo anónimo, el Texto que habla por sí mismo y sin voz de autor).

Estos versos, estos poemas en prosa, más allá de las revistas literarias, se los puede hallar o no en Publicaciones de Lujo, agotadas, como el *Cuervo,* el *Vathek,* el *Fauno.*

He debido hacer, en momentos de apuro o para pagar algunas deudas, algunos encargos decorosos y he allí todo *(Dioses antiguos, Palabras inglesas)* de los cuales es mejor no hablar: pero aparte de esto, las concesiones a la necesidad como el placer no han sido frecuentes. Entre los momentos de desesperación que me proporciona el despótico libro de mí mismo, he dejado caer algunos artículos buhoneros, aquí y allá, intentando ocuparme yo solo de vestidos, joyas, muebles y hasta de teatros y menús de cena, en un periódico, *La última moda,* cuyos ocho o diez números, cuando los desempolvo, me sirven todavía para pensar largamente.

En el fondo, considero que la época contemporánea es un interregno para el poeta, que en nada debe mezclarse con ella: es demasiado caduca y a la vez está demasiado llena de efervescencia preparatoria, para que haya otra cosa que trabajar misteriosamente en vista de algo que vendrá más tarde o nunca, enviando, de vez en cuando, una tarjeta de visita a los vivos, en forma de estancias o soneto, para no ser lapidado por ellos, si sospecharan que él sabe que están fuera de lugar.

La soledad acompaña necesariamente a esta suerte de actitud; y, aparte de mi camino de casa (ahora mismo está en el número 89 de la calle de Roma) a los diversos lugares donde pago el diezmo de mis minutos, los liceos Condorcet, Janson de Sailly y colegio Rollin, salgo poco, prefiriendo ante todo, en un departamento defendido por mi familia, estar entre muebles antiguos y queridos, y la hoja de papel a menudo en blanco. Mis grandes amistades han sido las de Villiers, Mendès y durante diez años he

visto todos los días a mi querido Manet, cuya ausencia me parece inverosímil. Sus *Poetas malditos,* querido Verlaine, *Del revés* de Huysmans han interesado en mis martes, vacantes desde hace tiempo, a los jóvenes poetas que nos quieren (aparte los mallarmistas) y que se han creído influidos por mí, cuando sólo ha habido algunos encuentros. Muy afinado, me he adelantado diez años a los jóvenes espíritus de la actualidad.

He aquí toda mi vida desprovista de anécdotas, todo lo contrario de lo que demandan los grandes periódicos, para los cuales sigo siendo alguien muy extraño: los escruto y no veo más que los fastidios cotidianos, las alegrías y los duelos interiores. Alguna aparición allí donde se monta un ballet o se toca el órgano, mis dos pasiones artísticas casi contradictorias pero cuyo sentido ha de estallar, y no hay más. Olvidaba mis fugas, cuando me excede la fatiga nerviosa, por la orilla del Sena y el bosque de Fontainebleau, al mismo lugar desde hace años: allí me aparezco muy diferente, poseído sólo por la navegación fluvial. Honro al río, que deja abismarse en su propio agua durante días enteros sin tener la impresión de haberlos perdido, sin sombra de remordimiento. Soy un simple paseante en botes de acacia que se cree un velero furioso, orgulloso de su flotilla.

Hasta luego, querido amigo. Usted leerá todo esto, anotado con lápiz para que tenga el aire de una buena conversación entre amigos, apartada y en voz baja, lo recorrerá de una ojeada y encontrará, diseminados, algunos detalles biográficos para escoger entre ellos y que necesariamente, en parte, son verídicos. Me apena saberlo enfermo, y de reumatismo, para peor. Conozco el tema. Utilice poco el salicilato y siempre bajo control médico, pues la dosis es muy importante. Tuve alguna vez fatiga y una suerte de laguna espiritual, a causa de esta droga, y le atribuyo mis insomnios. Pero un día iré a verlo y se lo diré personalmente. Le llevaré un soneto y una página en prosa que he de confeccionar en este tiempo, a pedido suyo, para que la sitúe donde le parezca. Usted puede empezar sin estas dos figuritas. Hasta pronto, querido Verlaine. Su mano

STÉPHANE MALLARMÉ

La última página: A Marie y Geneviève Mallarmé

Valvins, 8 de septiembre de 1898
Recomendación en cuanto a mis papeles
(Para cuando lo lean mis queridas)

Madre, Vève:

El terrible espasmo de ahogo padecido hace un momento puede reproducirse en el curso de la noche y tomar razón de mí. Entonces, no os

sorprenderá que piense en el montón semisecular de mis notas, que será para vosotras un engorro, dado que no puede servir ni una sola hoja. Yo solo podría sacarle algún provecho... Lo habría hecho si los falentes últimos años no me hubiesen traicionado. Quemadlos, en consecuencia: no contienen ninguna herencia literaria, pobres hijos míos. No los sometáis siquiera a la apreciación de nadie, rechazad toda ingerencia curiosa o amistosa. Decid que no se entiende nada, lo que por su parte es cierto, y vosotras, pobres postradas, los únicos seres en el mundo capaces de respetar hasta tal punto toda una vida sincera de artista, creed que todo debió ser muy bello.

Así es que no dejo un solo papel inédito excepto algunos retazos impresos que encontraréis, más la *Echada de dados* y *Herodías* terminada, si la suerte quiere.

Mis versos son para Fasquelle, aquí, y para Deman, en Bélgica: *Poesías* y *Versos de circunstancia,* con *La siesta de un fauno* y *Las nupcias de Herodías.* Misterio.

Stepháne Mallarmé

(Traducciones de Juan Malpartida y Blas Maramoro)



Mark Tobey: *Threading light* (1942)

El único y su interlocutor

I

Las cartas de Mallarmé son de un interés a menudo extraordinario. En algunos de sus años de Tournon o de Besanzón, ante todo, ha producido, sobre sus exploraciones hasta los confines del espíritu y de la materia, la poesía como la concibe y los poemas que entonces intentaba escribir –de entre ellos, dos de los mayores, *Herodías* y *El fauno*– algunas informaciones que nada de su obra propiamente dicha puede reemplazar, ni siquiera dejar prever. Y no sólo formula así un pensamiento tan novedoso como profundo, sino que señala su aparición, peripecias, angustias, fotografiando un drama del intelecto del que *Brindis fúnebre* –su único poema un tanto explícito– no habrá de enunciar sino el desenlace, de aparente serenidad, cinco o seis años más tarde ¡Qué violencia, entonces, y cuánta audacia a la vez, hubo en ciertos momentos de esta búsqueda! Sólo *Igitur* nos sugiere su intensidad. Pero también este relato resulta confirmado por las cartas, y puede ser leído como lo que nos resistiríamos a reconocer: la relación fiel y precisa de una experiencia vivida.

No dudemos en decirlo: algunas páginas de esta correspondencia llegan tan lejos, en el choque de la condición humana con sus propios límites, como aquéllas que Pascal cosió en el dobladillo de su jubón; o como la carta tan rica de grandes y nuevas intuiciones que Rimbaud escribió a Paul Demeny, más o menos por la misma época en que Mallarmé, durante la historia a menudo crítica de la poesía de Occidente. Y además, Mallarmé pide que un testimonio tan tocante sea completamente accesible.

Tal fue el caso, entonces, que se dio en años recientes, aunque no con la facilidad que correspondía. Desde 1959, gracias al trabajo emprendido por Henri Mondor con el concurso de Jean-Pierre Richard, luego concluido, tras un largo esfuerzo, por Lloyd J. Austin, con una constancia y un rigor admirables, la totalidad de las cartas conocidas pudo ser publicada. De ello resultaron doce gruesos volúmenes, en cuyo seno la cuestión de la poesía sólo raramente predomina, si exceptuamos los años de juventud. Se imponía, pues, una selección que, *a priori*, se podía estimar difícil.

Felizmente, dos hechos igualmente evidentes aportan a este problema una solución simple. Por una parte, una mínima ojeada a las cartas de Mallarmé que exponen sus reflexiones, revela que no se puede, en absoluto, separar lo allí expuesto del resto de sus escritos sobre eventos cotidianos. Existen los pasajes en que la poesía es la única preocupación, y tiene un relieve a veces fulgurante, pero en cuanto intentamos comprender su exacto sentido, aparecen otros pasajes, que también hemos de tener en cuenta, donde los grandes pensamientos sobre la poesía se dan como metáforas o metonimias de lo cotidiano, que por desdicha Mallarmé no puede olvidar y evoca incesantemente. Genoveva recién nacida que lo incita a reflexionar de manera novedosa sobre el lenguaje, su oficio constantemente detestado, la naturaleza del entorno –que sólo tiene Ardèches, según Mallarmé, siendo que el arte tiene Partenones–, todo es materia de meditación y medio de meditación, y es necesario que tomemos consciencia de ello, y en la selección que se haga de sus cartas sobre la poesía nada ha de sacrificarse.

Y aunque parezca volver imposible la empresa, el otro hecho evidente es que sólo en las cartas anteriores al otoño de 1871 –el momento de su llegada a París– Mallarmé hace saber a algunos amigos los eventos de su pensamiento y su vida cotidiana. En 1871, Cazalis o Lefébure, que eran los más importantes allegados, desaparecen de la correspondencia, porque uno se muda a la vecindad y con el otro se pelea. Y en cuanto a los nuevos interlocutores, ahora numerosos y a menudo episódicos, tienen derecho, por razones que ya intentaremos entender, sólo a consideraciones sobre ellos mismos o, si se trata de poesía, a observaciones simples y breves que nada tienen que ver con el resto de la carta o con cualquier otro aspecto de Mallarmé, quien parece cuidarse, en esa época, de no hablar de sí mismo cuando habla de poesía.

He aquí la solución del problema. En este volumen que recoge las cartas escritas hasta dicho momento de 1871 está cuanto nos interesa de la poética mallarmeana y corresponde al primer tomo de la edición Mondor-Austin, aumentado por los hallazgos de Lloyd Austin publicados posteriormente. Se añaden a este testimonio esencial algunas cartas o fragmentos de cartas en las que Mallarmé se detuvo después, y de modo puntual, sobre el tema de la poesía. Esta segunda parte es una antología y no otra cosa, pero donde casi nada es prescindible. La tarea de selección fue muy bien cumplida por Bertrand Marchal.

II

Haré ahora algunas observaciones sobre el contenido de las cartas y especialmente sobre el cambio de épocas, que revela, seguramente, bastante más que un cambio de amistades.

Es verdad que esta fractura entre una y otra puede explicarse, en cierta medida, por otras razones meramente azarosas. Leyendo lo escrito entre 1866 y 1867 se advierte que Mallarmé ha llegado entonces a un pensamiento que le parece completo y que podemos juzgar, por muchos indicios, que permanece intacto el resto de su vida. En esos meses decisivos ha «encontrado» la Nada y luego lo Bello, ha percibido que una vez desaparecidas todas las representaciones que se forma la consciencia, permanece, no obstante, la palabra que se llena, entonces, cuando se han borrado las ilusiones del conocimiento, con la evidencia y la luz de la realidad sensible recobrada y al fin virgen, tras tantos extravíos del espíritu. Concibe el método –despegarse del deseo de posesión– que le permitirá quedarse sólo con esa «noción pura», en contacto con ciertos aspectos que, para «felicidad nuestra», abundan en la naturaleza cuando no se intenta distinguir e instituir objetos entre ellos por medio de un acto de conocimiento. Mallarmé ha pensado su pensamiento, como entonces lo dijo, ha advenido a sí mismo, podemos creerle, y así termina el tiempo de los descubrimientos precipitados y exaltantes, y con él, la necesidad de explicarse a los allegados.

Aparte, Mallarmé ha sido reconocido como maestro en París tan rápidamente, recibe tantes solicitaciones, libros, invitaciones, que no tiene ya tiempo libre –él, tan constreñido por el oficio, tan reclamado por la escritura– sino para algunos billetitos que su cortesía le incita a consagrar a la apreciación de los demás, siempre atenta y seria. El 25 de julio de 1893 escribe a Jules Boissière: «Soy apenas el corresponsal que responde maquinalmente al envío de libros, cuando se acumulan hasta el escándalo. Jamás una carta-carta. Y no es que trabaje y publique (...). Hasta pronto, este billete es poca cosa y bastante ridículo, cuando debería decirte todo. Recibe un apretón de manos (...)». Pero estos hechos no lo explican todo. Porque, desde 1871, no sólo se descubre cambiada la frecuencia de sus opiniones sobre la poesía sino también la manera de formularlas.

¿Qué hallamos, en efecto, en cuanto a la poesía, en estas cartas del segundo período? Todavía, sin duda, precisiones de importancia. Cuando Mallarmé escribe a Edmund Gosse, el 10 de enero de 1893, que él hace «Música, y llamo así no a la que se puede obtener de la aproximación eufónica de las palabras, ya que esta primera condición es obvia, sino al más allá mágicamente producido por ciertas disposiciones del habla, en la que ésta queda en mero estado de medio de comunicación material con el lector como las teclas de un piano». Y añade: «Emplee usted la palabra Música en el sentido griego, que en el fondo significa Idea o ritmo entre relaciones». Evidentemente está más cerca que nunca de su pensamiento y nos convoca a él con unas palabras que quieren comunicar,

a pesar de que sólo sea un parecer suyo, y a las que agrega enseguida un «está muy mal dicho, coloquial». Deja entender que volveremos sobre el asunto.

En otros sentidos las nuevas cartas arrojan luz sobre aspectos de su trabajo o de sus proyectos o de sus sueños, que de otra manera quedarían en meras conjeturas. En julio de 1896, «Voy a acabar a la vuelta de vacaciones» escribe a su editor Deman «*Herodías,* cuyos *Preludio* y *Final* publicaré, cada uno de la misma extensión del fragmento que ya existe, en dos entregas otoñales de la *Revue Blanche»,* lo que permite entrever lo que todavía se oculta –y tan tarde– de actividad febril y esperanza ingenua bajo sus escasas publicaciones. O esta observación al pasar pero que deja aflorar todo un pensamiento: Mallarmé felicita a Heredia el 23 de febrero de 1893, por haber «conseguido» el soneto «de la figulina», «para hacer de él la expresión definitiva, plenaria y suprema, de la poesía», gracias a su «brevedad» que «liga, entre ellos, bajo una misma mirada, los tan raros trazos mágicos, sólo dispersos en los más bellos poemas». Leyendo estas palabras, pensamos en *l'aboli bibelot* (la abolida figulina) del soneto rimado en *yx,* en su segunda versión, seis años anterior a esta carta y en él, el ptyx sobre la credencia cuya creencia se borra, puede aparecérsenos, de golpe, no tanto como el verso con sus doce pies, sino como la imagen abismada del poema mismo: el soneto en cuyo centro se circunscribe una ausencia. Dicho de otra manera, el soneto en yx también será una indicación histórica. A la vez, juicio negativo sobre toda una tradición de los catorce versos que viene de Petrarca, tan vanamente dirigidos hacia ilusorias idealidades, y una retoma del instrumento. Después de todo, no son más que sonetos, disputados palabra a palabra a la «inanidad sonora», lo que Mallarmé publicará entre *La siesta de un fauno* y *Una echada de dados,* junto con poemas como *Santa* o *Prosa para des Esseintes,* que retoman páginas de preguerra.

Hay otras precisiones útiles: cuando refiere a Charles Bonnier en 1893, lo que piensa del verso libre; o a Charles Morice en 1896 sobre la importancia del «sitio»; o, sobre todo, cuando escribe a Zola el 23 de enero de 1898 –el mismo día en que fue condenado el autor de *Yo acuso–* que está «penetrado por la sublimidad que estalla en vuestro Acto». Me gusta este Mallarmé que sabe asociar la poesía y el pensamiento del derecho y la justicia. Lo mismo que me produce felicidad escucharle decir a Alfred Jarry el 27 de octubre de 1896, a propósito de *Ubú rey:* «Usted ha puesto de pie, con durable y rara arcilla entre los dedos, a un personaje prodigioso y los suyos». Mucho se dice en estas misivas, no obstante estar compulsadas por la extenuación y la cortesía.

A pesar de todo, ¿cómo se entiende que Mallarmé, que se veía a diario con Manet, no haya escrito una sola línea sobre la exposición de los

impresionistas de 1874, esos pintores de los que estaba tan cerca y a uno de los cuales estudia en un artículo de la *Art Monthly Review* de 1876? Y ¿qué acontecimientos importantes, si no trastornadores, tuvieron lugar en su existencia y también en su pensamiento y su escritura, que no aparecen en estas páginas de las que alguna vez fueron el centro? Ninguna carta deja percibir nada de lo que nos han revelado sus apuntes, su patético designio de transfigurar poéticamente la vida de su difunto hijo. Ninguna evoca el extraño proyecto que ha divulgado Jacques Scherer bajo el título, por otra parte erróneo, de *Libro,* ninguna expone lo que concretamente pudo haber sido ese teatro «absolutamente nuevo» que tanto lo preocupa –dice que en él trabaja «locamente»–, tanto que a Sarah Helen Williams, que apenas conoce, puede escribir, en mayo de 1877: «Demasiado ambicioso, no es un solo género el que toco, sino todos los que, según yo, afectan a la escena: drama mágico, popular y lírico; y sólo cuando la obra esté terminada la presentaré casi simultáneamente, dando fuego como Nerón a los tres rincones de París...» Tampoco aparecen en estas cartas *Las nupcias de Herodías,* siendo que la primera *Herodías* está tan presente en ellas. Todos estos silencios parecen indicar que Mallarmé no tenía ganas, después de 1871, de hablar a cualquiera de lo que, en materia de poesía, más le importa.

Diría que hay allí algo no dicho, opuesto al anterior decir, tan expansivo. Algo no dicho y hasta un querer no decir, a juzgar por el estilo, que también ha cambiado. «Muy mal dicho, coloquial», hemos leído en la carta a Edmund Gosse. No tan mal dicho, sin embargo, y si fue coloquial o pareció serlo, fue menos por una intención didáctica momentáneamente relajada que por su sustitución por otra intención, y no sólo en esta oportunidad. Por todas partes, en efecto, la palabra anterior, que expresaba el pensamiento de manera directa, sin ornamentos, ha cedido en la nueva correspondencia ante una escritura rica de incisos, suspensos, escalonamiento de sugestiones, juego de matices y reflejos: un espacio de palabras escritas de golpe y no el justo pensamiento anotado, un dispositivo de facetas hecho más para deslumbrar que para iluminar, y una presencia, ciertamente –allí está todo Mallarmé, no puede ser sino él– pero que se escabulle bajo la agitación de un abanico y, finalmente, se rehúsa.

Desde luego, esto ocurre a menudo porque Mallarmé escribe cartas para acusar recibo de un libro, y no quiere herir pero tampoco alabar demasiado. Pero aún en estas ocasiones tan comprometidas, se puede notar que el dueño del juego conserva las distancias, aunque de manera concertada y sutil. A menos que escriba a Méry Laurent, a su mujer o a su hija, Mallarmé, en sus cartas posteriores a 1871, es apenas un escritor aplicado a otra forma de su constante escritura. Ello explica, sin duda,

por remordimiento, la curiosa obsesión de la mano tendida, «dada», que recorre estas páginas en forma de puerta entreabierta. «Su mano de usted» escribe Mallarmé al terminar sus cartas, «aprieto su mano», «este apretón de manos que expresa mi fervor», un alejandrino dirigido a Pierre Louys en 1894 y aún más: «me gustaría que lo acompañara en su viaje», «su mano ardientemente, apasionadamente», «un apretón de manos profundo, profundo, raro, delicioso, que le envío ahora y que quisiera que contuviese el encantamiento». No acabaríamos nunca de enumerar estas fórmulas que parecen querer compensar por la protesta de una amistad bien real una reticencia de sí mismo, que debemos entender como obligada, y por razones profundas.

III

Siendo Mallarmé quien es, estas razones no pueden ser otras que su relación con la poesía.

Diré de entrada que todo lo que Mallarmé quiso ocultar a sus interlocutores en París, no fue su pensamiento poético, viejo o renovado –lo expresó, aunque ciertamente de modo oscuro, en los ensayos de *Divagaciones*– sino la esperanza que se obstinó en conservar de su puesta en obra efectiva, de su éxito repentino, en su trabajo, en cuanto éste, a pesar, sin embargo, de todo triunfo, incesante, febril, le mostraba cada vez más claramente que el «claro cáliz» de la naturaleza hecha palabra permanecería para siempre distanciado de los labios.

No será, en efecto, en los poemas de los años 1880 a 1890, por ejemplo los del *Tríptico* o, casi ocho años más tarde, en «A la nube agobiante callado...» donde se despliegue «la agitación» de palabras anunciada en el «Brindis fúnebre», esta escritura que habría debido operar o preservar en cada vocablo la disipación de todo contenido nocional, de todo saber: esas insuficiencias, esos prejuicios en la percepción que condenan al espíritu a conocerse sólo por abstracción y como azar. Lejos de abrirse, gracias a las nociones puras, a los aspectos fugitivos pero sensorialmente infinitos de la vida terrenal, estos breves poemas tardíos deben su ser sólo a nociones entrelazadas, ciertamente pluralizadas, cargadas de ambigüedades innúmeras, llevadas al límite de lo que aún se puede llamar sentido, pero para nada desprendidas de tantas redes de la lengua, para nada renuentes al trabajo de interpretar –al contrario, lo incitan, dada su provocadora fuerza de evitación. El intelecto sigue siendo quien manda en estos poemas y no hay en ello nada de sorprendente porque la noción no puede ser pura, es decir desmentalizada, desintelectualizada, salvo que el poeta haya muerto, que esté perfectamente muerto ante sí mismo,

liberado de todo deseo personal anclado en el azar, lo cual no es, evidentemente, el caso de Mallarmé envejeciendo. Por cruel paradoja, es un muerto, ay, ordinario, su hijo Anatole, quien logró, por si hiciera falta, que Mallarmé no pudiera esperar a morir, desencarnarse, olvidarse, puesto que intentarlo sería traicionar el simple deseo de vivir que había en el niño. Una de las condiciones necesarias de la nueva escritura faltará para siempre.

Y sin embargo, una vez enumeradas las razones de la impotencia mallarmeana y sus marcas en los escritos que siguieron al «Brindis fúnebre», hoy nos resulta fácil hacer el relevamiento de los signos que en Mallarmé traicionan, hasta su último minuto, la supervivencia de una esperanza que no desalienta ninguna experiencia contraria. Mallarmé escribe el *Tríptico* y está obligado a constatar en él la presencia irreprensible de la significación en el verso, tratando de pensar, resignado, que el verso, siendo un hecho del lenguaje, necesita tal armadura. Comprendemos entonces que está pensando en otra cosa, en mucho más, porque son escasas las páginas dedicadas a este «ejercicio», hecho no más que «para mantener en forma la mano», como le diría a Verlaine, explícitamente. Y cuando parece aceptar, en esa *Echada de dados* casi póstuma, que todo escrito es pensamiento, y todo pensamiento echada de dados, azar, y por lo tanto no hay motivo para excluir de la actividad poética, a falta de algo mejor, algunas puestas en escena del drama intelectual en sus situaciones extremas, que son de absoluta lucidez, no deja de indicarnos que conserva un culto al verso antiguo, aunque este último sólo haya sido «el imperio de la pasión y los ensueños», y hasta deja aflorar en su pintura del gran naufragio el vago resplandor, en el horizonte, de lo que aún debemos considerar como la esperanza. «Sólo tendrá lugar el lugar», escribe, no se escapa al azar, al arrecife, a la materia. Pero casi enseguida, y que se me excuse borrar de sus palabras el espacio que las distiende, con sus efectos de lejanía, de cielo, se puede leer: «exceptuada/ en la altura/ quizá/ tan lejos que un rincón se fusiona con el más allá (...) una constelación», como si Mallarmé se entregara todavía al espejismo del final del soneto en yx: la estructura de palabras que, conforme a la imagen de la Osa, «enumeraría» –tomaría en el ser del número– una «total cuenta en formación», la poesía del futuro. Una cuenta a la cual se añadiría en el momento, en el más allá inconfesado de sus «ejercicios», el retomado trabajo sobra la inacabable *Herodías: «Herodías* terminada si la suerte quiere», garrapateaba para sus allegados algunas horas antes de la muerte. «Y creed» agrega «que debía ser bella».

La esperanza de escribir en plena evidencia, de «apaciguar del Edén la inquieta maravilla», nunca abandonó a Mallarmé. Pero se fue volviendo, digámoslo, cada vez más insensata. Y es esta contradicción, duramente

vivida, es esta aporía de una fe a la vez muerta y viva, la causa –a ella vuelvo ahora– de los silencios, las reticencias de su «segunda» correspondencia, porque hablar de la poesía en una carta dirigida a alguien que podría responderla, lo habría obligado a admitir tal imposibilidad, en tanto que en el secreto de sí, aunque las conclusiones sean las mismas, y aunque se disponga a fijarlas por escrito, se puede aún dejar para mañana, para la última tentativa todavía soñada, el momento de la resignación. Aceptar el azar, sí, porque de cualquier forma se debe hacerlo, pero que sea –en textos como esos breves poemas inextricables o en la *Echada de dados*– de una manera como separada del ser que se es, de su propia existencia íntima. Y en el secreto de la relación consigo mismo más bien entregarse –para ahogar la angustia, para aplazar la muerte– a, por ejemplo, esta actividad, esta agitación –pero sin palabras– que en un espíritu como Mallarmé sorprenden: el proyecto de una asociación internacional de poetas, a partir de 1873, en la cual el más exigente y ambicioso de todos los del siglo habría aceptado a unos rimadores de cualquier parte; o ese proyecto de encender el fuego del teatro en los rincones de París, una ciudad que, ciertamente, no habría de arder. Más bien, sí, esos ensueños del insomnio, de la angustia. Y, cuando se habla de alguien, desviar la conversación de la mayor esperanza y ofrecer, tras las tertulias de los martes –que deslumbraban por las variaciones pero no por el tema– una mano impaciente de retomar la escritura.

Mallarmé tiene un secreto en esos años de su reino sobre la poesía de vanguardia, un secreto que es su locura. Y no porque haya cambiado sus instrumentos alquímicos guarda silencio sobre la poesía en su correspondencia tardía, sino para poder continuar quemando sus muebles en la búsqueda del oro que no espera encontrar, pero con el cual sueña. «Todo hombre lleva un secreto consigo, muchos mueren sin haberlo hallado» escribía a Théodore Aubanel el 16 de julio de 1866 –añadiendo enseguida la famosa frase: «He muerto y resucitado»– y bien: he aquí que descubre el suyo. Pero éste no es el gran recurso que había creído reconocer como suyo en los últimos años, una aptitud para desasirse del deseo de posesión, para liberarse de esa empresa de la materia. No, simplemente es que desea esa disipación del deseo de una manera tan violenta, aunque imposible, que ningún desmentido del mundo o de la razón podrá acabar con la obsesión ni atenuar el dolor de verla escapar.

Mallarmé tiene este secreto. Y como todo el que tiene en sí algo de incomunicable, de inconfesable, está solo, aun entre quienes lo aman. Este maestro que suscita reverencia y, aún más, afecto, entendámoslo, a pesar de las noches en casa –donde todos se aprietan y él se oculta en círculos de humo– como alguien que sólo charla para velar su soledad: no pudiendo más que morir, morir en el más simple sentido de la palabra

–por desesperación– si la soledad debiera terminar. Y preguntémonos también, preguntémonos ahora, si después de todo fue de otra manera en la época de sus descubrimientos, cuando su exaltación era tan grande que parecía desplazar a la duda. Quizá fuera él quien descubría «la llave del último cofre», en el momento del triunfo, torturado por la muerte de Anatole. Y quizá se muestre de nuevo, aunque de modo diferente, en la correspondencia de esta primera época. Es necesario volver a esas cartas a Cazalis y a Lefébure.

IV

En resumen: aun en los tiempos en que Mallarmé parecía verdaderamente dar parte a algunos amigos de las inquietudes más íntimas de su pensamiento, ¿no había ya en esa palabra aparentemente confiada, una reserva, una preocupación, y tal vez también una estrategia para disimular el plan oculto? Con esta pregunta en mente podemos recordar, de pronto, hasta qué punto las relaciones que establece en 1866 y 1867, los hechos que acaba de vivir, por completos que parezcan, están expuestos de modo elíptico y oscuro. Lo prueba el debate entre los comentaristas, desde las primeras publicaciones. Se puede reconstruir la investigación de Mallarmé, pero no comprobarla. Y es verdad, a pesar de todo, y ya lo he señalado, que esta reconstrucción se ayuda con todo lo que Mallarmé, al margen de su palabra principal, apunta en cuanto a su existencia de entonces. Hace de ésta el lugar mismo y uno de los medios de su reflexión, y ha podido sentir, intuitivamente, que aclaraba su pensamiento hablando con Cazalis o Lefébure de las irritantes conversaciones domésticas y el nacimiento de Genoveva. Pero creo que debemos preguntarnos si estas informaciones tan bien explicadas no ocultan otro designio, que podría ser el de velar, con estas noticias tan febrilmente transmitidas «desde los más altos glaciares de la estética», cierta pregunta muy precisa que es causa de inquietud en su sujeto.

Para empezar, hay que constatar acabadamente hasta qué punto Mallarmé intenta muy poco –a pesar de lo «perfectamente muerto» que se considera– desaparecer de una escena donde lo absoluto dice haber triunfado del azar. En verdad, hace todo lo contrario. En el otoño de 1864 afirma que ha inventado «con terror» una «poética muy novedosa» y expone su principio, en efecto en ruptura profunda con las convicciones de la época –es la célebre fórmula «pintar, no la cosa, sino el efecto que produce»–, helo aquí hablando, en el extremo de su fatiga y su agotamiento, del bebé que viene a interrumpirlo, de sus imaginaciones más bien sombrías y depresivas. Al pasar de una carta a la otra se verifica

fácilmente –«¡qué de tormentos!», exclama, «sufro mucho»– cómo se lamenta, gritando su agobio ante la general fealdad, ante su oficio de profesor, que detesta, o bajo la garra del mal físico, el insomnio o la histeria. Desde esos puntos de vista Mallarmé impresiona bien poco, se corre el riesgo de considerarlo débil de carácter, impresionable, ciclotímico, de tomar esa suerte de diario íntimo de sus prolongadas miserias por un bello acto de sinceridad, facilitado por la evidente confianza que Stéphane tiene en la simpatía de sus amigos más queridos.

Pero ¿cómo es posible que también con estos últimos, la redacción de una carta, que le debería resultar fácil, la expansión que necesita en su soledad, le resulte un ejercicio arduo, siempre temido, que compite con su trabajo de escritor en lugar de ayudarlo por el descanso que significa? Por ejemplo, Mallarmé escribe a Cazalis el 23 de marzo de 1864: «Debo escribir cerca de veinte cartas por mes, si no treinta. Las postergo de día en día, son como heridas que se reabren. Sin contar con que una carta salida de mi pluma me da horror, y que no la retomo durante días para escribir mi literatura». Y a François Coppée, el 5 de diciembre de 1866 –en la misma carta donde comprueba: «el azar no hace mella en el verso, es la gran cosa»–: «Durante una velada de conversación sobre cualquier cosa (...) diríamos mucho más. Aparte de que tengo horror a las cartas y las esbozo lo más sucintamente posible para disgustar a mis amigos». La carta, la carta a un amigo, le parece entonces una carga terrible, en todo caso ardua, y se entrega a ella, sin embargo, con un designio mucho más difícil de cumplir que la simple necesidad de decir su pena a sus íntimos. ¿Qué es entonces tal designio? ¿Es realmente disgustar a sus amigos con sus cartas y su persona? Digamos, más bien, para invertir simplemente esta increíble sugestión: es, al contrario, para seducirlos.

¡Para seducirlos! Quizá lastime la palabra, lastime porque hace imaginar un proyecto de naturaleza aparentemente demasiado trivial en alguien que resueltamente se internaba por entonces en la gran noche que va del lenguaje al mundo. Pero ¿no se puede también presentir que, en los altos niveles del espíritu, pueda haber puntos donde lo existencial y lo ontológico tengan necesidad de articularse mutuamente? ¿Hace falta, en tal hipótesis, rehusarse a tomar consciencia de algunos aspectos de las cartas de los años de intensa búsqueda –de 1864 a 1869– donde se advierte que es el trabajo el que absorbe más intenciones de las que Mallarmé jamás hubo sospechado?

Por falta de espacio, sólo me detendré en una de esas cartas, muy importante, la que dirige a Cazalis el 14 de mayo de 1867, desde Besanzón, largas páginas donde, una vez más, de entrada, vuelve a quejarse de no poder hablarle de viva voz, que la página en blanco aún le produce

miedo, como si no escribir versos en ella tuviera algo de «sacrílego». Mallarmé no deja de exponer enseguida –«Mi Pensamiento se ha pensado»– un descubrimiento extraordinario: Dios ya no está; fuera por una lucha llevada a cabo por quien habla, lo cierto es que el «viejo y maligno plumaje» ha sido expulsado del espacio donde el espíritu forma sus representaciones. Dicho de otra manera: se ha puesto al desnudo la condición humana, firme y definitivamente: es la nada, sin ninguna trascendencia por encima de ella ni en ella, para salvarla de ser «una vana forma de la materia». Y ya Mallarmé obtiene una consecuencia decisiva, comprobando, según lo dice en otras cartas, más antiguas, que en esta noche del espíritu, o mejor dicho, más allá de ella, como una aurora, ha sobrevivido la Belleza, aún más pura y luminosa –desprendida de la significancia– que en sus manifestaciones durante los siglos de la ilusión... Grandes novedades, seguramente, formuladas como otras tantas certezas infalibles. Mallarmé deja entender que ha alcanzado una total maestría en esas materias que están siempre en el límite de lo pensable. «Mi Pensamiento se ha pensado y ha llegado a una Concepción Pura (...) la región más pura donde se puede aventurar mi Espíritu es la Eternidad, mi Espíritu» –nótese este uso de las mayúsculas– «ese solitario habituado a su propia Pureza, no oscurecida siquiera ya por el reflejo del Tiempo».

Sí, pero él no indica –y esta vez también en los mismos parágrafos donde formula este absoluto– cuánto ha debido sufrir para alcanzar tal altura, ni hasta qué punto se siente quebrado. El año ha sido «terrible», dice, todo lo que «su ser ha sufrido, durante esta larga agonía, es inenarrable», y está «perfectamente muerto». Desde este punto de vista, es mejor: está «felizmente muerto». Estas palabras nos recuerdan la toma de hábitos de lo patético, la coloración de la experiencia verdaderamente vivida, que ha de observarse en ese «perfectamente» y esa «muerte», y que en él sólo se da en las alturas del pensamiento abstracto. En esa «lucha terrible» con Dios –la palabra aparece por segunda vez– Mallarmé ha triunfado cayendo, casi infinitamente, quizás en el mismo abismo. Muy grandes, en verdad, fueron las vejaciones de su «triunfo». Y, en esta perspectiva más vasta, no pueden dejar de ser rememoradas, por quien lo lee como él anhelaba ser leído, como lamentos de un heroísmo menor, los que a menudo expone a sus amigos: insomnios, agotamientos, extrañas debilidades –la «horrible sensibilidad»– a los que se ve reducido. ¿Va a regañarlo Cazalis, más que nunca, por dejar que sus males lo distraigan, tanto y tan injustamente, de su vigilia ante lo absoluto?

¿No lo va a admirar tanto más como un héroe del espíritu, dado que es evidente que este explorador de los confines no disponía de la fuerza necesaria para asumir esta carga y ha debido luchar quizá también contra su envoltura mortal? ¿Ha conseguido valerse de ella para obtener algo

más de lucidez? ¿No lo va a admirar, inmensamente, y disponerse, a partir de tal admiración, si no a creerlo, cuando refiere sus descubrimientos, al menos a escucharlo, con atención, sin osar ni querer contradecirlo, más bien deseoso de que tenga razón? Esta atención, esta aprobación, esta actitud al menos de reserva, no es dudoso que Mallarmé las requiera. Cuando hablaba al mismo Cazalis, en 1864, de la «poética muy nueva» –la del «efecto» por vía de la sensación– y ello evocando sus «días tristes y grises», le decía: «No sé si me adivinas» (...) «mas espero que me apruebes cuando lo haya conseguido». Y la adhesión entusiasta, la confianza del intelecto, Cazalis las otorga enseguida. En su respuesta del 15 de mayo de 1867, al día siguiente de la gran misiva, se arroja sobre la pluma y escribe: «Amigo mío, he llorado leyendo la carta, llorado no por verte muerto, puesto que tu muerte te ha hecho subir a la vida, en el cielo tranquilo donde soñabas entrar, sino llorado por respeto y admiración. Eres el más grande poeta de tu tiempo, Stéphane, sábelo. Y por alto que estés, pobre amigo mío cuya vida ha sido tan dolorosa, tan santa, tan triste, que este homenaje consuele en ti lo que reste de humano».

Cazalis se apresura en añadir que todos los demás amigos con sólo unos niños, «que alborotamos apenas» en torno a Stéphane y concluye: «Termina tu obra: lo pido al destino». Esto muestra que Mallarmé ha obtenido lo que pedía. No se trata para nada en estas frases de admiración –nunca tuvo la preocupación de ser el más grande– sino de diferir el examen compartido del pensamiento que él mismo, que lo ha formado, no deja de cuestionar, sin duda. De golpe, en la soledad donde sueña y medita, la esperanza más insensata puede abrir sus alas si hace falta. Intercambios como el mencionado permitieron a Mallarmé, entre 1866 y 1867, hablar de su proyecto poético sin encontrar más que la confianza de los otros y la abdicación de su juicio. No es que le hayan permitido causar efecto, aparentar, sino simple y humildemente, continuar siendo el soñador –el «soñador impenitente» dirá alguna vez– que debía ser para poder pensar, por ejemplo, que estaba, de repente, «perfectamente muerto».

Lo que surge de esta manera de ser con sus amigos, tan ambigua a la vez que tan eficaz, es que la diferencia que se podría creer hubiera entre las dos épocas de su correspondencia, se borra. Las dos fueron para soñar. Simplemente, la segunda, la del tiempo glorioso, intentó hacerlo de una manera aún más humilde, evitando las situaciones que unos interlocutores respetuosos pero menos íntimos, menos advertidos en cuanto a la vida privada del poeta, habrían podido suscitar, para su mayor malestar –no ante ellos sino ante sí mismo– dirigiéndole la pregunta del último salto entre la existencia y el absoluto, entre el azar y el Libro. En tanto que la primera época de las cartas, más confiada en el corresponsal, podía tratar todavía de salvar la vida, compartiéndola.

V

La diferencia se borra. Y con ella, y este es un punto esencial, también desaparece la presencia, de un extremo al otro de tantas páginas, de un verdadero interlocutor. Porque sí, es verdad, en los primeros años, un Cazalis, un Lefébure, un Mistral y otros más, están muy cerca de Mallarmé, realmente queridos por él, y son escuchados atentamente, recibidos con alegría y festejados si lo van a visitar a su exilio. Pero en un plano más interior, el único válido, el de la poesía, es decir el de la esperanza y la duda, se los ve reducidos a un simple rol dentro de la relación con él mismo, evidentemente dramática, de un monómano de lo absoluto. En todo momento de su correspondencia, Mallarmé ha monologado, «solitario habitual de su propia Pureza»: el solitario, quiero decir, de su sueño de pureza, el solitario o por mejor decir, el único, palabra que no empleo en el sentido romántico, claro está. Nutridos por las falsas evidencias de una subjetividad alejada de la finitud, los poetas del romanticismo se creían muy por encima del vulgo, pensaban y hablaban de una manera muy advertida de lo divino, a fin de comunicarse con la vida cotidiana. Por su parte, Mallarmé pensaba ser como cualquiera, dado que esta natural identidad era la clave de la poética de su Libro, esta obra «que todo el mundo ha intentado», según decía. Mas por poco excepcional que fuera, ¿hubo otro que quisiera escribir, como él, un libro que desplegara –«allí mismo y no de otra forma ni más lejos» que en el fondo silencioso del lenguaje– el paisaje de la realidad perceptible, y para soñar que él podría todo esto, sabiendo, mejor que nadie, que hasta comenzar es imposible? ¿Quién, en poesía, ha querido como él, verdaderamente, lo imposible? «Jamás un hombre tuvo tal deseo» hace decir de sí mismo Rimbaud por medio del testigo que imagina o constata, en *Una estación en el infierno.* Esta atestación de una desmesura de la esperanza vale tanto más para Mallarmé que para él, cuyo sueño, por otra parte, fue menos durable y cuya soledad fue más profunda, a despecho de las apariencias.

¡Y qué dura contradicción, finalmente, esta incapacidad de decirse en relación con el infinito! ¡Qué sufrimiento –el verdadero, aunque sea el único inexpresado– en un hombre que fue tan aficionado, tan entusiasta de la amistad, tan deseoso de ir hacia los otros, con la mano tendida pero también con el pensamiento retenido por lo inconfesable!

¡Y cómo este reverso hace más emocionante todavía cierta carta en la cual, a pesar de todo, ha terminado por decirlo todo! No aludo, como quizá podría creerse, a *Una echada de dados,* que es una carta, un billete que este Vasco da Gama del espíritu, que no pudo ir más allá de una India soñada, escribió antes del naufragio. Mallarmé había leído *La bote-*

lla al mar de Alfred de Vigny, sin duda también –me parece– *Los hijos del capitán Grant,* lanzó un mensaje de náufrago, en su momento, en la botella prevista, por el contrario, para llenar con su espuma la copa del día inaugural de la nueva poesía, el de las sirenas hundidas, los mitos dispersados con el «canto personal». Pero por muy consciente que estuviera de lo inevitable del escollo, por muy «maniático canoso» que se tuviera, el maestro de esta borda es demasiado ambiguo en la liberación de su último pensamiento como para que se pueda considerarlo como una confesión de lo ocurrido en su corazón. Dice el fracaso, dice también –lo he señalado antes– la constelación de la irreductible esperanza, no evoca el debate mutuo en los días ordinarios de una vida, la de los martes en la calle de Roma, cuando los invitados se han ido y vuelve el insomnio.

Sin duda, para ir así hasta el fondo de sí mismo, para confesar su locura, él necesitaba, podemos pensar, de una verdadera presencia frente a él, abierta a toda su problemática. La encontró el 16 de noviembre de 1885, cuando escribe a Verlaine, que le ha pedido algunos datos biográficos para sus *Hombres del día.* En esta larga respuesta, admirable de su extremo al otro, el poeta llamado a reflexionar sobre su obra, pero también sobre su existencia, distingue entre algunos de sus poemas publicados su gran proyecto de texto o libro, que hablaría por sí mismo, sin voz de autor y, de tal modo, habría sido la explicación –dicho de otra forma: el despliegue, pliegue por pliegue– de la Tierra: un libro o, en su defecto, «un fragmento de lo hecho», simple parcela pero que habría hecho «destellar en algún lugar la gloriosa autenticidad», para la cual «una vida no es suficiente». He allí revelada toda su ambición, perseguida con «una paciencia de alquimista, dispuesto a sacrificarle toda vanidad y toda satisfacción», escribe Mallarmé, pero esta vez el epistológrafo no puede apelar, como antes con Cazalis, a la autoridad de sus males, de su debilidad, para obtener algo del corresponsal seducido que quiera ayudarlo a reprimir su dolor. «He aquí la confesión de mi vicio, puesto al desnudo, querido amigo, que mil veces rechacé, con el espíritu dolorido o cansado, pero el vicio me posee y tal vez yo triunfe». ¿Qué dice aquí? No simplemente su fracaso, ni su esperanza, sino el combate de ambos, confesado –un vicio, una posesión– en ese plano del espíritu donde, por suerte o por desgracia, el puro intelecto carece de lugar.

Mallarmé confía a Verlaine lo que no ha dicho a ninguno de sus interlocutores, al menos de manera tan reflexiva y decidida, a saber: que es un hombre como cualquiera porque lo conduce lo irracional. Y si ha hablado así y a quien lo hizo, es evidente que se debe a que entre sus contemporáneos –los que carecen de lugar, según señala en la misma carta– Verlaine fue el único, de los que conoció, que pudo darle el ejem-

plo de la sinceridad ante sí mismo, de la valiente lucidez: era el que, a pesar de las pequeñas o grandes mentiras, y las confesiones de borracho, y la ilusión cotidiana sobre el entonces y el hace poco o el mañana, conocía, más en profundidad, la precariedad de su espíritu, los límites de su poder, la vanidad del orgullo metafísico. Como lo recordó Mallarmé en los funerales de su amigo, éste «no se ocultó a su destino», tuvo con coraje la «terrible probidad» que consiste en «hostigar las vacilaciones», afrontando, «en todo su pavor, el estado del cantor y el soñador». Verlaine no valía a los ojos de Mallarmé por su semejanza con los males humanos, las pasiones ordinarias, sino por esa necesidad de verdad ante lo absoluto y por su capacidad de aceptar su condición, que Mallarmé rechaza.

¿Y cómo podría no haberlo escuchado, desde entonces, cómo podría no haberle respondido cuando le dirigía implícitamente, de tal manera, la pregunta sobre el sentido de su vida, porque Verlaine podía comprender enteramente, por afinidad con los extremos y clarividencia compasiva, la confesión en la que otros no veían más que extravagancia de gran escritor: un significante de más, dicho de otra forma, por inusual que resulte y entre todos los que integran una obra? Los «que no tienen lugar» no pasan de pensar que la obra es lo que cuenta, no la inútil obsesión de lo imposible. Y si Mallarmé pudo hablar verdaderamente al autor de *Crimen Amoris,* y también de *Sabiduría,* es porque Verlaine existía, gracias a lo cual Mallarmé tuvo un interlocutor, al menos uno en su vida. Diciéndole, para terminar y simplemente: «Hasta pronto, Verlaine. Su mano».

Yves Bonnefoy*

* *Prefacio a Mallarmé:* Correspondence. Lettres sur la poésie, *Gallimard, París. Traducción de Blas Matamoro.*



Mark Tobey: *The last supper* (1945)

Caos y orden: azar y constelación

En febrero de 1893, escribiendo en Londres el prefacio a la edición italiana del *Manifiesto del Partido Comunista,* Engels se preguntaba:

> La primera nación capitalista fue Italia. El fin de la Edad Media feudal y la llegada de la era capitalista moderna son marcados por una figura colosal: Dante, un italiano, simultáneamente el último poeta del Medioevo y el primero de los tiempos modernos. Hoy, como en los alrededores de 1300, una nueva era histórica está lista para inaugurarse. ¿Será que Italia habrá de dar un nuevo Dante, que anunciará el nacimiento de esa nueva era proletaria?[1].

Cerca de dos años antes, en marzo de 1891, Mallarmé escribía a su corresponsal:

> Creo que la literatura, retomada en sus fuentes que son el Arte y la Ciencia, nos proveerá de un Teatro, cuyas representaciones serán el verdadero culto moderno; un Libro, explicación del hombre...[2].

A la pregunta de Engels, Mallarmé, llevando a cabo el proyecto de Libro que venía arrullando, pareciera responder con la publicación en 1897 del poemaconstelar *Un Coup de Dés*[3]. Un poeta francés, no un italiano, asomaba como el nuevo Dante: un Dante de la Edad Industrial. Un poeta que, surgido en un tiempo que estaba en «contraposición frontal» al Renacimiento y a su «forma tradicional de libro», conseguiría divisar y dar al público «la verdadera imagen del porvenir», extrayéndola de la «construcción cristalina de su escritura». Quien lo dice es Walter Benjamin, que argumenta: «monádicamente, en el íntimo receso de su estu-

[1] *K. Marx, F. Engels,* Sur la littérature et l'art, *Editions Sociales, París, 1954.*
[2] *R. Greer-Cohn,* L'Oeuvre de Mallarmé «Un Coup de dés», *Librairie Les lettres, París, 1951.*
[3] *Ver «Un Relance de dados»; contiene el texto original del poema y la «transcreación» comentada que de él realicé en A. de Campos, D. Pignatari y H. de Campos,* Mallarmé, *Perspectiva, São Paulo, 1975.*

dio», pero sin embargo «en preestablecida armonía con todos los sucesos decisivos de su tiempo en la economía y en la técnica», Mallarmé fue capaz de lanzar las bases de una «escritura icónica» *(Bildungsschrift)*, una escritura «de tránsito universal». Gracias a ella:

...los poetas renovarán su autoridad en la vida de los pueblos y asumirán un papel en comparación con el cual todas las aspiraciones de rejuvenecimiento de la retórica parecerán disonantes devaneos góticos[4].

Hegel, ya en su época, pronosticó la «muerte del arte», o más exactamente, su obsolescencia para el presente:

El modo propiamente dicho de la producción artística *(Kunstproduktion)* no satisface más ya a nuestras necesidades más altas (...). El pensamiento y la reflexión superarán a las bellas artes (...). Los bellos días del arte griego, así como la época de oro de la baja Edad Media, son cosas del pasado (...). Por esa razón, nuestro presente, debido a sus condiciones generales, no es propicio para el arte (...). Bajo todos esos aspectos, el arte, en cuanto a su suprema determinación, es para nosotros algo que pasó[5].

No obstante, el mismo Hegel imaginó, aún en sus *Lecciones sobre estética,* en la parte dedicada a la poesía, la posibilidad/imposibilidad de una «época absoluta» *(absolutes Epos),* teniendo por héroe «el espíritu del hombre, el Humano» *(der Menschengeist, der Humanus),* y por «acción universal» aquella desenvuelta en el «campo de batalla» *(Schlachtfeld)* donde ese *Humanus,* superando la fase de «obtusa oscuridad» *(Dumpfheit)* de la conciencia, sería capaz de, educándose, «elevarse a la altura de la Historia Universal» *(Weltgeschichte).* Ponderando que una tal «materia» *(Stoff),* en razón misma de su universalidad, difícilmente se prestaría al arte, que se vuelve hacia lo «individualizable», Hegel argumenta que ese «epos absoluto» carecería, desde luego, de una «tela de fondo» y de un «estado de mundo» *(Weltzustand)*, que fuesen «precisamente determinados» (o sea: de un «lugar» para la acción, así como de contenidos para la narración, como los acariciados por el uso, costumbres, convenciones éticas). Ninguna otra base podría tener esa épica absolutizada sino el «espíritu del mundo» *(Weltgeist),* que no aparece bajo una «configuración especial»

[4] *W. Benjamin,* Verteidigter Bücherrevisor, *1926* (Einbahnstrasse, *1928).*
[5] *G. W. F. Hegel,* Vorlesungen über die Aesthetik, *I,* Werke *13, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1970; Hegel,* Esthétique, *traducción de S. Jankélévitch, vol. I, París, Flammarion, 1979 (hay diferencias de redacción, en el texto francés, basado en la edición alemana de 1835).*

y que tiene por escenario «la tierra entera». La única meta de esa épica sería, entonces, la «finalidad del espíritu universal», que «sólo en el pensamiento *(nur in Denken)* puede ser aprehendida y determinada en su verdadera significación»[6].

Una tal «epopeya absoluta», Mallarmé, que no tenía conocimientos de la filosofía de Hegel salvo por intermedio de terceros[7], la intentó en 1897, noventa años después de la publicación de la *Fenomenología del Espíritu* (1807). Tomó como tema de su «escrito icónico», de su libro –una épica sintética de apenas once páginas, desarrollada como una partitura– «asuntos de imaginación pura y compleja o intelectual», entendiendo que no habría razón alguna para excluirlos de la Poesía, «única fuente». En esa épica reducida a un mínimo de acción, donde «nada habrá tenido lugar sino el lugar», el pensamiento del *Humanus (Le Maître),* en lucha con la casualidad y empeñándose en abolirla, emite un «lance de dados» sideral, que culmina en la aparición súbita (modulada por un «quizás») de una figura estelar rescatada al inabolible Azar.

Hegel, en el marco de su tiempo, consideraba «tarea de la ciencia reconocer la necesidad *(Notwendigket)* oculta bajo la apariencia de la casualidad» *(Zufälligkeit)*[8]. En su *Lógica,* el filósofo del «Espíritu Absoluto», da un tratamiento dialéctico al binomio Azar/Necesidad. En el desdoblamiento de esa dialéctica se puede encontrar formulaciones instigantes, como esta:

> ...pues lo casual *(das Zufällige)* es, en sí mismo, algo sin fundamento *(Grundlose)* y que, conservándose, se supera en el abolirse *(sich Aufhebende).*

Cabe anotar que el verbo *aunfheben,* característico del lenguaje hegeliano, tiene en alemán dos significados opuestos: «abolir/suspender/superar» y «mantener/preservar». En última instancia, en esa lógica de opuestos reversibles, «la casualidad» es también «necesidad absoluta» *(dies Zufälligkeit ist absolute Notwendigkeit)*[9]. Hegel murió en noviembre de 1831 (en marzo de 1832 moriría Goethe). Más de medio siglo después, en 1898, fallece Mallarmé.

[6] *G. W.. F. Hegel,* Aesthetik III Die Poesie, *edición R. Bubner, Reclam, Stuttgart, 1977; en la edición de las* Obras, *vol. 15,* Vorlesungen über die Aesthetik, *III; en la traducción francesa, vol. IV.*

[7] *J. Rancière,* Mallarmé / La politique de la sirène, *Hachette, Evreux, 1996; no es la opinión de J. Hyppolite, como se verá más adelante. Hay indicación bibliográfica, por ejemplo, de una edición francesa de las* Lecciones (Cours d'Esthétique), *analizado y traducido por Charles Bénard, publicado en cinco volúmenes entre 1840-1852.*

[8] *G. W. F. Hegel.* Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaft, *I, Werke, 8, ed. Suhrkamp cit.*

[9] *G. W. F. Hegel,* Wissenschaft der Logik, II, Werke *6, ed. Suhrkamp cit.*

Ilya Prigogine, uno de los mayores científicos contemporáneos, ve en la filosofía hegeliana de la naturaleza el mérito de haber opuesto a la «idealización newtoniana», o sea a la «idea de un universo estático descrito en términos de trayectorias determinadas», reduccionista al extremo, la concepción dialéctica que, rechazando la imagen de la naturaleza como algo «fundamentalmente homogéneo y simple», valora la «diferencia cualitativa». La naturaleza pasaba a ser integrada en una jerarquía ordenada en niveles de complejidad creciente. En el seno de esa jerarquía, «cada nivel es condicionado por el precedente, que él supera y cuyas limitaciones niega para, a su vez, condicionar el nivel siguiente, manifestando de manera adecuada, menos limitada, la acción del espíritu en la naturaleza»[10]. Pero, al fin y al cabo, conviene repetir, Hegel proclamaba «la fe racional *(vernünftiger Glaube)* de que el azar *(Zufall)* no rige las cosas humanas»[11].

Entre la muerte de Hegel y la de Mallarmé, acontecimientos extremadamente importantes se dieron en la historia de la ciencia. Señalaré brevemente algunos, especialmente relevantes para mi tema.

En 1850, con la recuperación, por Clausius, del llamado «ciclo de Carnot», nace la termodinámica. En 1865, la «tendencia a la degradación universal de la energía mecánica», puesta de manifiesto a través de reinterpretaciones de Carnot por Clausius, es por éste último definida en términos de entropía siempre creciente: *Die Entropie der Welt strebt einen Maximum* («La Entropía del mundo tiende a un máximo»). Estaba enunciada la segunda ley de la termodinámica[12].

A esa altura intervienen el científico inglés J. C. Maxwell (1831-1879), «considerado por muchos como el mayor físico desde los tiempos de Newton hasta el surgimiento de Einstein»[13]. A Maxwell se le puede atribuir el hecho de haber «exorcizado el demonio de Laplace». Este gran físico, astrónomo y matemático francés, llevnado a las últimas consecuencias el «determinismo científico», supuso la «aplicabilidad universal de la mecánica newtoniana a todos los fenómenos». Imaginó, en 1814, para explicar su concepción, una inteligencia:

...vasta o suficiente para someter sus dados a análisis, [que] conjugaría en la misma fórmula los movimientos de los mayores cuerpos del universo y el de los

[10] *Ilya Prigogine e Isabelle Stengers,* La Nouvelle Alliance / Métamorphose de la science, *París, Gallimard, 1979.*

[11] *G. W. F. Hegel,* Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie, I, Werke *18, ed. Suhrkamp.*

[12] *Op. cit. en la nota 10.*

[13] *A partir de este punto, sigo el ensayo de Carlos B. Guisard Koehler, «Maxwell e a exorcizaçao do demônio de Laplace», en A. M. da Silveira, I, de Castro Moreira, R. Cintra Martins, S. Fuks (organizadores),* Caos, Acaso e Determinismo, *Río de Janeiro, Editora UFRJ, 1995.*

más leves átomos; nada sería incierto para ella, y el porvenir, como el pasado, estaría presente ante sus ojos....

Esa entidad ficticia se conoció como el «demonio de Laplace». Maxwell, en 1873, conjuró ese demonio determinista, omnisciente, poniendo al desnudo la «metafísica subliminar» que pesaba sobre los presupuestos laplaceanos.

Por su parte, Maxwell introdujo, en los debates científicos de su tiempo, otra entidad ficticia, celebrada bajo el nombre de «demonio de Maxwell». Recurro ahora a Norbert Wiener. Expone el autor de *Cybernetics*[14]:

Una idea muy importante en la mecánica estática es la del demonio de Maxwell. Supongamos un gas en el cual las partículas se mueven en círculo, con una distribución de velocidad en equilibrio estatíco, para una temperatura dada. Para un gas perfecto, esta es la distribución de Maxwell. Sea este gas contenido en un recipiente rígido atravesado por una pared, conteniendo una abertura cerrada por una pequeña puerta, manejada por un portero, o un demonio antropomórfico o un mecanismo de precisión. Cuando una partícula de velocidad mayor que la media se aproxima a la puerta por el compartimento *A*, o una partícula de velocidad menor de la media se aproxima a la puerta por el compartimento *B* el portero abre la puerta, y la partícula la transpone; pero, cuando una partícula de velocidad menor que la media se aproxima por el compartimento *A* o una partícula de velocidad mayor de la media se aproxima por el compartimento *B*, la puerta se cierra. En este sentido, la concentración de partículas de alta velocidad aumenta en el compartimento *B* y disminuye en el compartimento *A*. Eso produce una aparente disminución de la entropía.

«Para que el demonio de Maxwell actúe» –prosigue Wiener– «debe recibir informaciones de partículas que se aproximan a su velocidad y al punto de impacto en la pared». Esa información («entropía–negativa») debe ser «transportada por algún proceso físico, digamos, alguna forma de radiación». Aquí Wiener subraya que la ficción demoníaca hipotéticamente engendrada por Maxwell, en una determinada altura, acabaría por perder su virtud de suspensión de entropía:

«A largo plazo, el demonio de Maxwell está por sí mismo sujeto a un movimiento al azar correspondiente a la temperatura de su medio y, como afirma Leibniz al respecto de algunas de sus mónadas, recibe un gran número de pequeñas impresiones, hasta caer en un cierto vértigo y quedar incapacitado para percibir claramente. De hecho, cesa de actuar

[14] *Norbert Wiener,* Cibernética *(1948-1961).*

como un demonio de Maxwell». Y el creador de la «Cibernética» expone, en conclusión:

Mientras tanto, puede haber un intervalo de tiempo completamente apreciable antes de que el demonio sea descondicionado, y es posible prolongar este tiempo de tal manera que podemos hablar de una fase activa del demonio como metastable. No hay razón para suponer que demonios metastables no existan de hecho; en verdad puede muy bien suceder que las enzimas sean demonios metastables de Maxwell, la entropía disminuyendo, quizás no por la separación entre partículas rápidas y lentas sino debido a algún otro proceso equivalente. Podemos encarar perfectamente los organismos vivos, tal como el propio Hombre, bajo esta luz. Ciertamente, la enzima y el organismo vivo son metastables análogos: el estado estable de una enzima debe ser descondicionado, y el estado estable de un organismo vivo debe ser muerto.

La conexión providencial, relacionando todo lo hasta aquí expuesto, vamos a encontrarla en un ensayo de 1958, «Le coup de dés de Stéphane Mallarmé et le message», de Jean Hyppolite, traductor y estudioso de Hegel[15]. Hyppolite, para quien Mallarmé «ciertamente no ignoraba la *Lógica* de Hegel», hizo una analogía entre el Libro mallarmeano y lo que llama «el mensaje absoluto»:

Imaginemos la *Lógica* de Hegel transformada en la discusión de sí misma, inseparable de su existencia, y empeñándose aún en refutar ella misma el azar y sustituirlo por una necesidad intrínseca: tenemos así una idea de la tentativa mallarmeana.

Entendiendo que «el mensaje de Mallarmé es aquello que los modernos teóricos de la información oponen a la entropía», el filósofo francés prosigue:

Como el organismo vivo y los catalizadores, el dominio de Maxwell podría (...) retardar la caída en el equilibrio estable o muerte, pero este retardamiento, que es una adquisición de información, es singular y amenazador. La información asciende por un declive, pero el declive es fatal.

E introduce así una comparación entre el «ulterior demonio inmemorial» imaginado por Mallarmé, independientemente de Maxwell, en el *Coup de dés* y el «actor artificial» ideado por el físico británico. En Mallarmé

[15] *Jean Hyppolite, «O lance de dados de Stéphane Mallarmé e a mensagem», texto traducido por mí y presentado en Issac Epstein (org.),* Cibernética e Comunicaçao, *São Paulo, EDUSO/Cultrix, 1973.*

habría, además una «dimensión de memoria», una «extraña llamada recíproca del futuro y del pasado», un *ulterior* y un *originario*, «que tal vez predigan el carácter singular de ese mensaje poético o filosófico en la confrontación con aquello que la cibernética moderna denomina mensaje». Y el filósofo añade que el mensaje en Mallarmé sería «un posible imposible»: surge bajo el riesgo permanente de engolfarse en el abismo.

De hecho, en la épica mallarmeana, desubicada (sin lugar) y sin contenido diegético propiamente dicho, la acción se concentra en la «conjunción suprema con la probabilidad», en la circunstancia del juego de dados, en que el *Humanus (Le Maître)* enfrenta el Azar en el tablero del Universo. Si el azar jamás puede ser abolido, podrá –¿quién sabe?– suspenderse repentinamente, dejando que de él se rescate una orden, aunque fugaz, el diseño de una constelación (¿la obra, culminación del acto extremo del *Humanus?).* Al contrario de lo que ocurre en Hegel, el péndulo del verbo *aufheben* no se inclina hacia el determinismo total que absorbe el Azar en la necesidad, aboliéndola; oscila, por un momento, en el sentido de la probabilidad, de una suspensión provisoria que ensaya la sorpresa de una orden, simbolizada en la figura constelar del final del poema. Se insinúa en el texto mallarmeano una sospecha de indeterminación. tiene razón Hypolite: el demonio que asombra al poeta francés no es el de Laplace sino el de Maxwell.

En ese sentido, Mallarmé parece prefigurar los desarrollos más recientes de la ciencia, aunque Einstein, el teórico de la relatividad, afirmara que «Dios no juega a los dados»... Para Prigogine, que recibió en 1977 el premio Nobel de Química por su contribución a la termodinámica del equilibrio, el fenómeno «vida» es explicable a través de ciertas «singularidades aleatorias», en las cuales «la dispersión de energía y de materia, hecho generalmente asociado a las ideas de pérdida de rendimiento y de evolución hacia el desorden, se torna, lejos del equilibrio, fuente de orden». Tales configuraciones singulares, y no obstante «naturales», tan naturales «como la caída de los cuerpos» (ley de la gravedad), constituyen lo que el científico llama «estructuras disipativas», de las cuales son paradigmas las «enzimas» (ejemplo, dado por Wiener, de los «demonios metastables de Maxwell», así como, en general, «los organismos vivos» y, desde luego, el hombre). Prigogine, refiriéndose al «texto genético» habla de «traducción» de la información contenida en el ácido nucleico en «proteínas enzimáticas», que, a su vez, constituyen «un verdadero dispositivo conservador del azar»:

«Son las enzimas que, por un breve lapso de tiempo, retardan la muerte y, en el milagro estático de la organización microscópica, traducen la sucesión de milagros estáticos que resultan de ellas»[16].

[16] *Op. ci.t en nota 10.*

Y aquí he de recordar los versos de Manuel Bandeira:

La vida es un milagro.
Cada flor,
con su forma, su color, su aroma,
cada flor es un milagro.
Cada pájaro,
con su plumaje, su vuelo, su canto,
cada pájaro es un milagro.
....
La memoria es un milagro.
La consciencia es un milagro.
Todo es un milagro.
Todo, menos la muerte.
–Bendita la muerte, que es el fin de todos los milagros.

Son versos del poema «Preparación para la muerte», que parecen un comentario irónico a las verificaciones científicas de Wiener y Prigogine[17].

Charles Sanders Peirce (1839-1914), el fundador de la semiótica, tenía cerca de 58 años cuando el poema de Mallarmé fue estampado en la revista parisina *Cosmópolis*. Peirce, que nunca tuvo conocimiento de él, era un admirador de E.A. Poe, maestro de Baudelaire y de Mallarmé. Filósofo de formación científica, al tanto de los más recientes desarrollos de la ciencia de su tiempo (al resumirlos, señala la importancia de las investigaciones de Maxwell para la teoría de los gases)[18], Peirce otorgó al Azar relevancia fundamental en su pensamiento. «La conclusión que Peirce extrajo de su examen del determinismo es que la indeterminación, o, como él la llama, el Azar *(Chance)*, debe ser considerado un ingrediente real de la naturaleza, igual que una ley[19]. A su concepción filosófica, Peirce da el nombre de «tiquismo» (término extraído del griego *tykhê*, «azar») «azarismo», «casualismo», como también se podría decir. Procura, de esta forma, dar cuenta de la «ineliminabilidad del azar»[20]. Por otro lado, propone la doctrina del «faliblismo», según la cual «nuestro conocimiento nunca es absoluto, fluctúa *(swims)* en un *continuum* de

[17] *Cf. H. de Campos, «Bandeira, o desconstelizador»,* Metalinguagem a outras metas, *Perspectiva, São Paulo, 1967.*
[18] *Ch. S. Peirce,* Collected Papers *(Cambridge, Mass, 1965;* CP, *7, pág. 297). Las citas siguientes se harán por las siglas del título.*
[19] *P. T. Tureley,* Peirce's Cosmology, *New York, Philosophical Library, 1977.*
[20] *Cf. Nynfa Bosco,* Enciclopedia Garzanti di Filosofia, *voz* Peirce, *, 1981.*

incertidumbre e indeterminación»[21], lo que pone bajo el signo de la provisionalidad a toda ciencia positiva. Retomando a los presocráticos, escribe: «Para los antiguos, sería extraño considerar que no había azar»[22]. Define el tiquismo como «la doctrina según la cual el azar absoluto *(absolute chance)* es un factor del universo»[23]. Su posición respecto al determinismo es clara:

Es evidente, por ejemplo, que no tenemos razón para pensar que todos los fenómenos, en sus mínimos detalles, sean precisamente determinados por la ley. Se ve que hay un elemento arbitrario en el universo, a saber, su variedad. Esa variedad debe ser atribuida a alguna forma de espontaneidad[24].

Aunque reconozca que mucho de lo que hay de verdadero en Hegel, bajo la forma de «secreto centelleo» *(darkling glimer)*, son presentimientos que la ciencia confirmaba, niega el racionalismo triunfante del filósofo del «Espíritu Absoluto», que absorbe el azar en la necesidad[25].

Peirce, como Hegel, era un amante de las tríadas. En la tripartición de sus categorías, el azar *(chance)*, se incluye en la «primereidad»: *Chance is First*. O incluso: «Variedad es arbitrariedad, y la arbitrariedad «tiene como su principal componente la concepción de Primero»[26].

A «primereidad» también tiende, por su aspecto icónico, el «signo estético», la obra de arte. Lo que no quiere decir que la obra artística deba ser reducida a «primereidad». Con razón observa Lúcia Santaella que la obra de arte, desde el punto de vista categorial, es antes un signo «mixto». Y recuerda un pasaje de los manuscritos peirceanos donde el gran filósofo norteamericano, refiriéndose a la «cualidad estética», vista como «impresión total inanalizable de una razonabilidad que se expresa en una creación», escribe:

Es un puro Sentimiento, pero es un sentimiento que es la impresión de una Razonabilidad que Crea. Es una Primereidad que realmente pertenece a la Tercereidad en su realización de la Secundidad»[27].

[21] CP, *1, 171.*
[22] CP, *1, 403. Para un estudio detenido de la concepción mallarmeana del azar en relación a los presocráticos, consúltese el importante libro de J.D. García Bacca,* Parménides/Mallarmé. Necesidad y Azar, *Anthropos, Barcelona, 1985. El libro incluye un minucioso análisis de* Un Coup de dés.
[23] CP, *6. 201. Para Ivo Assad Ibri, que estudia detenidamente este aspecto de Peirce, Peirce habría dado al indeterminismo y al azar un estudio «ontológico». CF.* Kósmos Noêtós (La arquitectura metafísica de Ch. S. Peirce), *São Paulo, Perspectiva, 1992.*
[24] Cp, *6, 30.*
[25] Cp, *6. 31; 5, 79 y 5. 91.*
[26] CP *6. 32.*
[27] *Cf. Lúcia Santaella,* Estética de Platão a Peirce, *São Paulo, Editora Experimento, 1994.*

Azar y Orden, libertad y ley, sensibilidad y razón se dialectizan en la ocasión concreta de la obra de arte, verbal o no verbal, como conjugados por un *intellecto d'amore* (Dante), una sensibilidad pensante (Fernando Pessoa). La «constelación» se deja rescatar del azar sideral como el cosmos del caos; cual vida, inscrita en el código nucleico del *Humanus*, en cuanto dura (y ella se reproduce y se prolonga), es rescatada de la fatalidad de la muerte entrópica. Erwin Schrödinger, físico apasionado por la biología, observa que un organismo vivo tiene el «asombro de concentrar una corriente de orden en sí mismo librándose así de caer en el caos atómico»[28].

Renunciando a la tarea imposible de abolir el Azar, pero incorporándolo a su acto de componer bajo la forma provisional de una «constelación» –«estructura disipativa» que, como la vida, se vigoriza por su misma efimereidad, Mallarmé que, en 1866 dejó escrito:

> Pude, gracias a una gran sensibilidad, comprender la correlación íntima de la Poesía con el Universo, y para que ella fuese pura, concebí el proyecto de rescatarla del sueño y del azar y de yuxtaponerla a la concepción del Universo[29].

Se propone, así, retomar la literatura «en su fuente, que es el Arte y la Ciencia». Parece, en este sentido, haber prefigurado la «nueva alianza» propugnada por Prigogine (que es además, un admirador del «pionerismo» de la filosofía peircena)[30]. En esa nueva alianza, que sucede a la visión, hoy prescrita, de un «mundo concluso, estático y armonioso», en la cual es admitida la posibilidad de «singularidades aleatorias», de «un tiempo termodinámico», de procesos «irreversibles», la naturaleza pasa a demandar una «escucha poética» por parte del científico, ya que «la actividad humana, innovadora y creadora, no es extraña a ella»[31].

Esto Mallarmé parece haberlo vislumbrado al jugar los dados de su Magno Poema. De eso habría tenido una fulgurante premonición Heráclito, el Oscuro (Skoteinós), en el fragmento 124B: *eikê kekhyménon ho kállistos kósmmos:* «Dos cosas lanzadas al azar, el orden más bello, el cosmos», y del propongo dos «transcreaciones» complementarias:

[28] *Erwin Schrödinger, cit. por James Gleick,* Caos, *traducción española, Barcelona, Seix Barral, 1994.*

[29] *Carta a Villiers de l'Isle-Adam. Cf. Gardner Davies,* Vers une explication rationnelle du Coup de Dés, *París, J. Corti, 1953.*

[30] *Cf. Lúcia Santaella,* A Assinatura das Coisas, *Río de Janeiro, Imago, 1992.*

[31] *Cf. op. cit. en la nota 10. Ver también, de Prigogine,* El fin de las certidumbres, *Madrid, Taurus, 1997.*

[32] Die Fragmente des Heraklit *(edición Bruno Snell), Tübingen, Ernst Heimeran Verlag (Tusculum-Buch), 1944; Heráclito,* Fragmentos.

ho kállistos kósmos
barredura del azar   bello
cosmos

o

caleidocosmos
basura (lujo) del azar   cosmos[33]

Haroldo de Campo

Traducción: Juan Malpartida

[33] *«Heráclito revisitado», en H. de Campos,* Os Melhores Poemas de, *São Paulo, Global, 1992.*



Mark Tobey: *Tropicalism* (1948)

Mallarmé y el saber de la nada

A Eugenio Padorno

I

Son palabras conocidas, pero vale la pena recordarlas aquí: «Por desgracia, al profundizar en el verso hasta ese punto, me he encontrado con dos abismos que me desesperan. Uno es la nada, a la que he llegado sin conocer el Budismo, y sigo aún demasiado desconsolado para poder creer siquiera en mi poesía y entregarme de nuevo al trabajo que este pensamiento agobiante me ha hecho abandonar». (El otro «abismo» al que se refiere es el «vacío... del pecho», una dificultad de la respiración que es, se diría, una especie de eco o de secuela física del «hallazgo» o el «abismo» primero).

Mallarmé daba a conocer de este modo a su amigo Henri Cazalis, en 1865, un estado de espíritu que marcaría definitivamente su obra y, por encima de todo, su concepción de la escritura y del hecho poético. No pretendía que esta fuera la única forma de enfrentar la naturaleza última de la experiencia poética en su tiempo, es decir, en los límites de una gran revolución, la revolución romántica, de la que se sentía heredero y continuador (de hecho, Mallarmé supo acercarse a muy distintos lenguajes de la poesía que le fue coetánea y admirar en ellos –en diferentes grados, obviamente, pero con una intensidad que puede causar sorpresa– tanto lo que mostraban de más singular como lo que aportaban al conjunto o al sistema del Lenguaje en ese preciso momento histórico de la poesía francesa, con una conciencia de la pluralidad o la comunidad armónica de lenguajes y poéticas que él mismo, por otra parte, contribuyó no poco a exaltar y reconocer). Esa experiencia intelectual y espiritual extrema no era para él la única forma, en efecto, de concebir lo poético; con esas palabras aspiraba tan sólo a explicar la suya, sobre el fondo de una angustia de la imposibilidad del decir (de una nada que gravita constantemente sobre el ser y sobre la palabra); de una «impotencia» con la que él mismo interpretó durante un largo período su actitud creadora (¿o habría que decir, en rigor, «increadora»?). Aunque la nada y el verbo pertenecen a esferas intelectuales y sensibles bien diferenciadas,

ambas aparecen para Mallarmé estrechamente unidas en la expresión, en el decir poético, pues la palabra se convierte para Mallarmé desde muy pronto en depositaria (o incluso en generadora) de todo su universo espiritual.

No es tarea sencilla determinar el significado que para Mallarmé posee la Nada. Se hace obligado acudir tanto a sus poemas como a otros escritos suyos (correspondencia, ensayos críticos) que aluden a ella de manera directa o indirecta. En las presentes notas no se pretende, ni mucho menos, agotar esta compleja cuestión, sino, como se verá, enfocarla desde un ángulo concreto: la relación entre la experiencia de la Nada y el ser del lenguaje (del poema), de una parte; de otra, examinar brevemente la manifestación o la «traducción» de ese nexo en dos poemas inconclusos de Mallarmé editados póstumamente. No debe deducirse de las siguientes reflexiones, por lo demás, que se trata de una cuestión en la que queda «cifrado» todo Mallarmé; me he limitado únicamente a escoger un tema que considero central en su poesía, pero que en absoluto la abarca en su totalidad.

Que el problema de la Nada se halla en pleno centro de la poética mallarmeana es un hecho, sin embargo, fuera de duda. En la década de 1860, especialmente en su segunda mitad, Mallarmé se encuentra enfrentado a una angustia creciente producida por una profunda crisis intelectual y espiritual que desemboca en un claro materialismo ateo. «Sí, *lo sé,* sólo somos formas vanas de la materia –pero lo bastante sublimes como para haber inventado a Dios y a nuestra alma», escribe en la carta a Cazalis ya aludida al comienzo de estas líneas. La «ausencia de Dios», ligada de manera muy estrecha al angustioso abismo de la Nada, determina el significado de obras como *Herodías,* el «soneto en yx» e *Igitur* –todas ellas pertenecientes a la época mencionada–, tenidas como el sector más «negativo» o destructivo de la poesía mallarmeana, su período «suicida».

Es prácticamente imposible establecer con exactitud el proceso que liga en la conciencia de Mallarmé tres fenómenos inextricables: el hallazgo del «abismo» de la Nada, la conciencia materialista y la idea de la «ausencia de Dios». Podemos deducir, sin embargo, que es esta última la que desencadena el proceso que lleva al poeta a una crisis profunda, que a su vez suscitará la «impotencia» característica de este período de su obra. Tras «un año espantoso» (1866-67) en el que ha tenido lugar «una lucha terrible contra ese viejo y malvado plumaje, aniquilado felizmente, Dios», Mallarmé cae en el abismo de la Nada, del que le cuesta salir, y que lo sume en una angustia de esterilidad y destrucción.

¿Cómo ha llegado Mallarmé a esa Nada? Si nos ceñimos a su propio testimonio (en este caso, no al poético, sino al epistolar), ha sido «al

profundizar en el verso». No deja de asombrarnos el que ese «abismo» se abriera justamente ante él a partir de la palabra poética, es decir, a partir de la propia experiencia de la poesía. A menos que con la frase «al profundizar en el verso hasta ese punto» Mallarmé estuviera aludiendo, metonímicamente, a su universo imaginario en general (fundado, lo sabemos, en la poesía), debemos creer que es la materialidad del verbo, la fisicalidad de la palabra, lo que ha acabado por conducirlo a la «Nada». Ya se ha dicho que no cabe separar este materialismo del resto de los elementos del proceso intelectual y espiritual seguido. Sin embargo, las palabras de la carta a Cazalis invitan a pensar que el hallazgo de la Nada es para él de naturaleza esencialmente lingüística, que obedece ante todo a una profundización en el Verbo. En él Mallarmé ha percibido un abismo, que le sumerge en la desesperación. Es, se diría, un abismo situado más allá de aquel que, en el interior del lenguaje, se abre entre lenguaje y realidad, aquel que rompe lo que se ha llamado el *contrato* o el pacto entre palabra y mundo, cuya abrogación reside para el autor de *Herodías,* ante todo –una vez «aniquilado» Dios, una vez destruida toda «presencia»–, en la materialidad del verbo, y cuya consecuencia es la disolución o desaparición de la referencialidad, esto es, la palabra que, al cabo, se significa sólo a sí misma.

Mallarmé hará de este hallazgo, de este drama, una liturgia. Es su «saber» negativo, la construcción poética que sustituye a Dios, que ocupa su lugar. Recordémoslo: «Acabo de pasar un año espantoso; mi Pensamiento se ha pensado a sí mismo, y ha llegado a una Divina Concepción». Todo el esfuerzo del poema «imposible» consistirá, así pues, en saber hacer hablar a esa Nada (proyecto desesperante, aspiración condenada de antemano al fracaso) y, al mismo tiempo, saber elevar la palabra a la categoría de un ideal, de un absoluto digno de aquel «viejo y malvado plumaje». Ahondar, cavar en el verso, significa para Mallarmé sumergirse en el envés ciego de la palabra, acceder a una zona de sombra y de muerte en la que la desolación reemplaza a la fe, una fe que sólo podrá reconstruir más tarde en relación con la «Belleza», el «Misterio» y la «Idea». Con razón ha escrito Jean-Pierre Richard que el «instinto espiritualista» de Mallarmé «consigue reemplazar la perspectiva religiosa tradicional por la de una suerte de humanismo trascendental del cual él mismo sería el oficiante, el altar y el testigo».

Sumergirse en esa nada, hacerla hablar: ¿existe un proyecto poético más «suicida»? Uno de los más arriesgados testimonios de esa experiencia terrible, anuladora (del yo, del poema, del mundo) es el llamado «soneto en yx», en el que Mallarmé no duda en arriesgarse a usar palabras que nada significan («intente usted averiguar el sentido real de la palabra *ptyx;* me han dicho que no lo tiene en ningún idioma, cosa que

yo preferiría, con mucho, para entregarme al hechizo de crearla por la magia de la rima», escribe a su amigo Lefébure en mayo de 1869). Pero el riesgo no afecta sólo a una única palabra: «el sentido (del poema), si alguno tiene (yo me resignaría sin pena a que no lo tuviese, gracias a la dosis de poesía que, me parece, contiene)...» ¿Ha escuchado antes la poesía occidental esta idea? Es sabido que, para Mallarmé, la tradición poética occidental se ha equivocado, pues ha preferido, desde Homero, la palabra «informativa» a la palabra órfica. Contra lo que señala toda una tradición, el poeta no teme, pues, que la Nada lo envuelva a él y a su Poema y que éste no sea sino un objeto en el que las palabras «se enciendan con reflejos recíprocos como virtual reguero de luces en la pedrería». El poema –me refiero al «soneto en yx», más aún que a *Herodías* e *Igitur,* textos llevados aún por un esquema narrativo-alegórico– será un producto puro de esa Nada, y todo su juego o su misterio consistirá en consagrar a la Nada un monumento de alusiones, sugerencias, ecos.

A través de la imagen de la habitación vacía (símbolo del poema mismo), el poeta reproduce ahora la idea fundamental de «ausencia», una imagen que reaparecerá otras veces en su obra, con parecido valor:

...au salon vide, nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore.

[...en el salón vacío, conca alguna,
Fruslería abolida de inanidad sonora]

La «inanidad sonora» del poema no es la única alusión metalingüística que estos versos contienen. Precisamente en esta misma estrofa, y en posición de rima, encontramos otra expresión autoalusiva de significado inequívoco:

(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx avec ce seul objet dont le Néant s'honore).

[(Pues el Maestro fue a recoger llantos en la Estigia. Con este solo objeto con que se honra la Nada)]

Como en otros poemas del autor, es preciso «escuchar» el verso, es preciso ver que *s'honore* [se honra, se enaltece] es también *sonore* [sonora], de manera que el *sonore* del verso sexto y el *s'honore* del octavo constituyen, fonéticamente, un caso de «rima idéntica». Pero lo que aquí más nos importa es que esas líneas encierran también un «emble-

ma» del pensamiento poético de Mallarmé y del «abismo» de la Nada al que le ha conducido la profundización en la palabra. Pues, en efecto, *Néant sonore* representa una especie de mónada poetológica, de gema del pensamiento poético de Mallarmé, para quien una «Nada sonora» ha sido, exactamente, el hallazgo angustioso de su aventura órfica[1].

II

A consecuencia de una enfermedad, en el otoño de 1879 murió, a la edad de ocho años, Anatole, el hijo de Mallarmé. La profunda conmoción que este acontecimiento ocasionó en el espíritu del poeta dio lugar a un texto, integrado por doscientas dos cuartillas, en las que Mallarmé intentó interpretar el significado que esa muerte tenía para él y, al mismo tiempo, encontrar mediante la escritura una suerte de consuelo intelectual y espiritual. El texto fue editado en 1961, bajo el título de *Para una tumba de Anatole,* con una excepcional introducción crítica de Jean-Pierre Richard.

El sobrecogedor testimonio que representa *Para una tumba de Anatole* encierra un carácter «íntimo» que no es usual en la obra de Mallarmé. Debe decirse enseguida, sin embargo, que esas cuartillas no constituyen un poema, sino un conjunto de anotaciones cuyo destino ignoramos y que, como escribe Richard, lo mismo hubieran dado lugar a un poema o un relato que a una prosa o una pieza teatral. ¿Tal vez a un «poema dramático», si se tiene en cuenta la aparición de varias «personas» y voces? Mallarmé no llegó a escribir nunca ese texto; lo que se ha conservado es tan sólo un amplio conjunto de notas preparatorias. Ignoramos en qué momento preciso el poeta abandonó su proyecto.

¿Cuál es la razón por la que, en este contexto, nos acercamos a estos esbozos inconclusos, que parecen hablar tan sólo de un mundo de muer-

[1] *No es del todo exacto, conviene añadir, que Mallarmé ignorase por completo el budismo. Su biógrafo Henri Mondor cree que fue en las vacaciones de Pascua de 1866, en casa de su amigo Eugène Lefébure, cuando Mallarmé recibió sus primeras nociones sobre budismo, lecturas que probablemente alternó con la de Eliphas Lévy. De haber conocido el budismo con suficiente profundidad, tal vez Mallarmé no hubiera hablado a Cazalis en los mismos términos en que lo hizo y que he mencionado al comienzo de estas líneas: la dramática «Nada» a la que Mallarmé alude no parece corresponder a la «Vacuidad»* (Sunyata) *budista. En cambio, me parece oír un eco de la «irrealidad del yo» del dudismo cuando Mallarmé escribe (a Cazalis, 14 de mayo de 1867): «Confieso, por lo demás, pero a ti solo, que todavía necesito... mirarme en ese espejo [su espejo veneciano] para poder pensar, y si no estuviese él frente al pupitre sobre el cual escribo esta carta, volvería yo a ser la Nada. Esto es para que sepas que ahora soy impersonal, ya no el Stéphane que conociste, sino una aptitud que tiene el universo espiritual para verse y desplegarse, a través de aquello que yo fui».*

te? ¿Por qué nos interesan aquí, en una glosa sobre el problema de la Nada en Mallarmé, estos borradores de un texto que no llegó nunca a existir como tal? Porque la Nada vuelve a hacer aquí su aparición, a minar con su «ausencia» –con la presencia terrible de su ausencia, diríamos, a la manera paradójica de Blanchot: «Esta presencia pura en que nada subsiste sino la subsistencia de nada»– el sentido de la vida, cuyo «absurdo», al decir de Richard, es ahora brutalmente reencontrado o redescubierto. Un absurdo ligado sin duda al reconocimiento de la Nada, como lo dicen con claridad varios fragmentos:

Soleil couché
et vent
or parti, et
vent de rien
qui souffle
(là, le néant
? moderne)

[Puesta de sol
y viento
oro ido, y
viento de *nada*
que silba
(allá, la nada
? moderna)][2]

Sobre estas líneas escribe Richard: «Este absurdo es calificado aquí de moderno, porque se opone a una edad antigua dominada por la creencia. En una época de fe, el viento puede traer hasta nosotros la voz de Dios, y la muerte no es un absoluto intraspasable. Pero Mallarmé, lo sabemos, quiere meditar fuera de toda fe». Es evidente aquí el valor simbólico de la imagen del viento, fuerza de destrucción y de anonadamiento.

Ve menos explícito es el fragmento número 190, doblemente significativo por encontrarse casi en el cierre de las anotaciones de *Para una tumba de Anatole:*

non – je ne
laisserai pas

[2] *De* Pour un tombeau d'Anatole *no existe traducción castellana completa. El lector interesado puede acudir a los fragmentos que yo mismo he traducido en* Literatura, *núm. VI-VIII (1976), págs. 3-10 (recogidos en mis* Diecinueve versiones. *Pavesas, Segovia, 1995). Otros fragmentos se traducen en* Poética de Mallarmé, *ed. de E. Simons, Editora Nacional, Madrid, 1977, págs. 18-25.*

le néant

—

père – je
sens le néant
m'envahir

[no – no
dejaré
la nada

—

padre –
siento la nada
invadirme]

La figuración de la nada recurre aquí, además, a la vieja imagen que ya conocemos de la habitación vacía: *temps de la chambre vide* («tiempo de la habitación vacía») (fragmento 37); *pour ramener cela a l'intimité – la chambre – vide – absence – ouverte* («para volver a traer eso a la intimidad – la habitación – vacía – ausencia – abierta») (fragmentos 156-157).

Mallarmé no abandona, en efecto, la Nada, experiencia en la que aparece perpetuamente sumido y que determina el significado de su pensamiento y de su poesía. Estamos, sin embargo, ante una Nada que muestra una y otra vez su potencia, su *presencia* y que, lejos de anular toda escritura, la permite a pesar de todo, aun a costa de levantar su solo monumento, de convertirse en el centro de la escritura misma. Escritura de ausencia y sobre la ausencia.

Lo más asombroso, en Mallarmé, es que tal ausencia, tal Nada invasora, se instala en la conciencia al mismo tiempo que una potencia de la palabra hace posible la acción espiritual. Paradoja desconcertante. Pues ese niño que «no puede morir con semejantes ojos», esa muerte de la que se siente culpable (cree haberle transmitido al niño una «maldición» de la sangre), ese lamento por la pérdida de alguien que ya no podrá «conocerle» a él como adulto, ese inconsolable llanto por el «hombre futuro» que el niño ya no podrá ser, esos movimientos terribles, en suma, del espíritu en la desolación, conducen al poeta a una movilización de la palabra con la que se aspira, al cabo, al resucitar al niño muerto, a «hacerlo revivir en él», como indica Richard. Pues, como en todos los *Tombeaux* de Mallarmé, y más aún en este caso, este ejercicio de consolación –subraya Richard– «ha sido también un ensayo de resurrección».

La palabra órfica nunca tuvo aspiración más alta. Supremo designio de la palabra poética, sí. Palabra de resurrección.

III

El mismo Jean-Pierre Richard (cuyo libro *L'univers imaginaire de Mallarmé,* de 1961, constituye uno de los hitos de la crítica mallarmeana) dio a conocer, pocos años después de la aparición de *Pour un tombeau d'Anatole,* otro proyecto inconcluso de nuestro poeta: *Épouser la notion*[3]. Se trata de un conjunto de dieciséis hojillas, escritas en fechas no precisadas, en las que Mallarmé esbozó un poema que no llegó a escribir.

Texto complejísimo, cuyo carácter fragmentario se complica aún más por el hecho de que se trata de anotaciones rápidas, muy sucintas, de lectura en ocasiones dudosa, *Épouser la notion* parece concentrar en él tanto la vocación «filosófica» a la que Mallarmé nunca renunció como el supremo designio poético de convertir a la «Idea» (la noción, en la terminología hegeliana aprendida por Mallarmé en su juventud) en objeto de la meditación y el canto, para el poeta siempre asociada, y hasta inseparable, de la «Belleza», formas del Absoluto.

«Tras haber descubierto la Nada me encontré con lo Bello», había escrito Mallarmé a Cazalis en carta de julio de 1866. Esta declaración es útil para acercarse a este otro poema esbozado y nunca escrito, que puede, según Richard, ser considerado como una especie de «fábula al mismo tiempo filosófica y amorosa». En efecto, asistimos aquí, a lo largo de las dieciséis papeletas, al drama espiritual provocado por el acoso a la Idea, es decir, a una abstracción, que posee (o adopta) forma femenina, la de una virgen, «tan deseable como prohibida». La ecuación pensar = amar es objeto en estas páginas de una meditación que está constantemente amenazada por la nada, pues, como señala Richard, «en el origen y en el final del pensamiento gozoso se halla la nada».

La *fisicidad* de la Noción, de la Idea, es aquí, a mi juicio, el nudo mismo de la reflexión mallarmeana. Dicho de otra manera: la conversión de la Idea en un ser carnal, en un cuerpo. Dividido en varias «escenas», el poema describe un doble movimiento: del poeta (o el espíritu) a la Noción, y de aquél a ésta (pues, en efecto, la Noción implora al poeta, al espíritu, que la «haga ser»).

Y, sin embargo, el proceso desemboca en la nada, la «Noción negativa». Si en su juventud Mallarmé había declarado a Cazalis que tras la Nada había descubierto lo Bello, es esta fe en la Belleza (ahora menos

[3] *Richard editó el texto por vez primera en su estudio «Mallarmé et le Rien, d'après un fragment inédit»* (Revue d'Histoire Littéraire de la France, *oct.-déc. 1964). Manejo la reedición corregida y ampliada publicada en volumen exento por la Bibliothèque Artistique & Littéraire, 1992.*

«suntuosa» y más «desértica», según Richard) la que subsiste y la que vuelve a hacer su aparición al final de un proceso (la posesión mental de la Noción-virgen) caracterizado por la negatividad:

et il faut qu'il n'en
existe rien pour que
je l'étreigne et y
croie totalement

Rien – rien –
toi
ni pour autres
ni pour moi

les autres c'est
toi et moi
ça – seulement

[y es preciso que de ello
no exista nada para que
yo lo abrace y
crea totalmente

Nada – nada –
tú
ni para otros
ni para mí

los otros es
tú y yo
eso – tan sólo]

He aquí, pues, un testimonio más de la «Noción negativa», de la Nada, en la obra de Mallarmé, esta vez desde el ángulo del borrador de un poema en el que, como en *Para una tumba de Anatole,* toda acción espiritual aparece marcada por esa dolorosa ausencia, por ese abismo intelectual y moral. Sin embargo, de esa ausencia terrible Mallarmé consigue extraer, a lo largo de toda su obra, lo que podría llamarse un «saber de la nada», lo que Blanchot ha llamado, en esta poesía, la «potencia de lo negativo». Sacar fuerzas de la nada, después de «cavar» o profundizar en la palabra, y hallarse con la belleza, en la que el poeta funda toda creencia, reenviada de nuevo a la palabra, es la empresa espiritual que guio siempre a Mallarmé, aquella que le condujo a un abismo al que supo enfrentarse. En ese mismo abismo hallaría el poeta su fe, la fe en el Verbo.

Oficiante de una Belleza amenazada, Mallarmé –ese «Hamlet de la escritura» (Barthes)– haría de ese culto toda una dramaturgia. El «saber de la Nada» fue su impulso primario.

Andrés Sánchez Robayna

Je veux épouser la
notion criait-il
je veux
elle seule peut
satisfaire les vastes
élans
– en vain le
retenait-on,

Mallarmé: página autógrafa de *Épouser la notion (Je veux épouser la notion, criait-il je veux elle seule peut satisfaire les vastes élans - en vain le retenait-on)*

Las lecciones del sospechoso

1

Mallarmé pertenece a esa época que podríamos designar como «del signo bajo sospecha». En cierto barrio de París, en el Hospital de la Salpetrière, un discípulo bohemio de Charcot, Sigmund Freud, sospechaba que tras la doble consciencia de las histéricas hablaba Otro, al cual, con los años, por no hallarle mejor nombre, lo rebautizó inconsciente. En la biblioteca del Museo Británico, Marx sospechaba que la mercancía como signo era un fetiche, algo que tomamos como natural pero que oculta una trama de relaciones sociales. En algún lugar de Basilea, un filólogo muy ocurrente y discreto músico, Nietzsche, sospechaba que eso habitualmente designado como verdad no es algo gnoseológico, sino moral: una selección de palabras que intentan encerrar los datos de nuestra percepción; estrictamente, algo elegido (por eso mismo, moral). Los signos ya no son obedientes instrumentos de la comunicación racional, ni expresión de la autenticidad espontánea del ser. Son otra cosa, una cosa y otra.

En un lejano rincón de América (lejano para Mallarmé, claro está) su contemporáneo Charles Peirce (1839-1914) sospechaba que lo comúnmente llamado realidad es el resultado del pensamiento (sistema de relaciones) formulado en una comunidad de animales que hablan y escriben, los seres humanos. Pensar es, entonces, ponerse en el lugar de otro, del otro, un lugar imaginario. Alcanza realidad en tanto contemporáneo: toda realidad lo es del momento. Sólo perdura (según lo habría podido decir Hegel) la percepción que implica un juicio y se repite por medio del lenguaje, produciendo una cierta continuidad. Peirce llamó *semiótica* a esta percepción-juicio. Sin saberlo, estaba poniendo, igual que Mallarmé, la estética al principio, porque la estética conforma (da forma) y, en consecuencia, crea hábitos. La lógica viene al final, en tanto productora de normas obtenidas de dichos hábitos.

El hombre peirciano hace la palabra y la palabra lo significa. No hay más palabra que la humana y el hombre existe en la palabra. El pensamiento es una acción que tiende al reposo, una creencia cuyo modelo de funciona-

miento resulta ser la cadencia tonal de la música. Aquí, Peirce se toca con Wagner, una devoción mallarmeana, y se completa el retrato de familia.

El matemático Gottlob Frege (1848-1925), coetáneo alemán de Mallarmé, formuló una distinción entre palabra científica y palabra poética que parece debida a la tertulia de la rue de Rome. La primera es la palabra que exige referentes, la segunda sólo tiene sentido. ¿Nada menos que sentido? Los signos numéricos, que no son ni una cosa ni la otra, obtienen sus propiedades del medio de escritura al que pertenecen y configuran lo que para Mallarmé es la utopía del signo poético. Por su parte, las palabras siempre se corresponden con algún objeto (objeto, no cosa: vale la pena matizar la diferencia). Puesto que no hay una palabra para cada cosa, toda palabra es una referencia indirecta respecto a dichas cosas (cosas dichas: objetos).

El signo científico, que señala a su referente, carece, en sí mismo, de sentido. El signo poético, que no señala a ningún referente, está cargado de sentido. Tanto, que produce incesantes referentes (la famosa y fea *semiosis* de los especialistas). En cuanto a la representación de la cosa, siempre es subjetiva e incomunicable, y Saussure abundará en ello como la paradoja que funda la existencia de una lengua objetiva, donde se supone que están contenidas todas las comunicaciones producidas por una sociedad. El lenguaje, entonces, no transmite vivencias ni refiere cosas, sino que produce objetos que sirven para identificar cosas y promover vivencias. Entre los objetos que produce está el sentido, y esta productividad de sentido en el medio llamado lenguaje es lo que nos permite pensar. Por fin, hay signos que sólo tienen sentido pero no significan nada, como los gestos, los ademanes y la música. En el punto medio y en el medio (el ambiente, el *milieu)* de esta dialéctica se instala el símbolo mallarmeano, que es palabra y propende a no serlo, sino a alcanzar el absoluto in-significante del sentido.

Que el lenguaje instaura el pensamiento y no es mero soporte de su existencia ideal, se me dirá, ya lo sabían los románticos. Hamann y Humboldt, por ejemplo, nos lo habían dicho en su momento. Pero los románticos disolvían el lenguaje en la Babel de las lenguas y fijaban el pensamiento dentro de cada lengua nacional, en tanto Mallarmé señala que Babel tiene un hueco central donde el sentido se desprende del significado, lo que supone todo lo contrario que la plenitud de cada lengua: su radical insuficiencia y su desesperación utópica.

2

Los estudiosos del asunto, como Benoit Finet y J. L. Austin, han señalado ciertas afinidades decisivas entre Mallarmé y Hegel. Nunca sabre-

mos –y personalmente, poco me importa– si Mallarmé leyó a Hegel. Conocía un texto sucinto, un artículo de Edmond Scherer sobre el hegelianismo, y ciertamente conversó con sus amigos Eugène Lefébure y Villiers de l'Isle-Adam sobre el tema. Podría sumarse a ello una dosis de hegelismo que hay en la filosofía ecléctica francesa, por ejemplo en Víctor Cousin. Y creo que basta como fuentes.

Veamos algunas coincidencias: el sujeto como universal, el absoluto como la nada, considerada/o antes de la historia (el ser sin proceso, el puro ser de Hegel), la dialéctica como movimiento de lo absoluto (lo Bello en Mallarmé, la Idea en Hegel, lo Real en ambos), la descalificación de las religiones establecidas ante la permanencia de lo sagrado como categoría, el Todo como un tejido de relaciones, la positividad de la apariencia frente a la negatividad del concepto. Y más aún: todo ente se refiere –y, por tanto, se define– a sí mismo a través de su contrario: lo Uno deviene lo Otro y el devenir lo es de los opuestos, por lo que cualquier objeto es, en esencia, contradictorio y el ser se contradice en el devenir. Pero, en cuanto a lo que más me interesa ahora: la cosa es negada por su nombre, que la sustituye en su inmediatez por una categoría universal. La flor mallarmeana no está en ninguna planta, en ningún ramo, en ningún herbario, en ningún libro de botánica, en ningún emblema floral, etc. El símbolo es este residuo productivo que el lenguaje utiliza para constituir la realidad, que no está hecha de cosas, como lo real, sino de objetos, y nunca es inmediata aparición sino mediata construcción.

La puesta en escena de estas abstracciones es *Un coup de dés,* donde aparecen las dos categorías hegelianas: el espacio como simultáneo y continuo (lo visual) y el tiempo como negativo (el lenguaje, el concepto). El poema resulta ser una suerte de constelación. La mayor aspiración de la dialéctica es la transmutación de una idea en otra y Mallarmé descubre que este juego supremo es un juego poético.

Si Hegel sostiene que la historia es la justificación de Dios (que no es justo: de otra manera, no habría de justificarse), Mallarmé propone justificar el mundo (que tampoco es justo) por medio de un libro, el Libro que nunca termina de escribirse ni, por lo mismo, de leerse. En esta tarea hay un operador privilegiado: el lector. Leer es justificar el mundo, también en el sentido constructivo de la expresión: los tipógrafos y los carpinteros justifican la caja de la escritura y el marco de las ventanas. Volvemos, entonces, a Peirce y su propio hegelismo: la realidad no es algo dado, sino el resultado de una compleja trama de significaciones, una construcción como un texto o una casa. En ambos, aunque temporalmente, habitamos.

Resulta obvio que estamos en plena dialéctica: el lenguaje funda al sujeto que lo produce, el sujeto se funda en el lenguaje, que se encarna

en el sujeto. Etcétera. Nada hay más dialéctico que un buen etcétera. La ciencia tiene un lenguaje que propende a lo fijo e inmutable, a la adquisición de un conocimiento que no admite derogación, aunque siempre se lo pueda discutir, demostrándose que es poco o nada científico. Que lo consiga o no, es otra cosa: estamos en ello. La poesía, en cambio, es la mención imperfecta de la idea: saber, no conocimiento. No se ocupa de adecuar palabras y objetos, sino de explorar creativamente su disidencia.

La palabra poética crea por medio de la eliminación, desprendiéndose de las tinieblas relativas de la historia y avanzando en lo que Mallarmé, un tanto terrorista él (sin perder las buenas maneras, como observa Sartre) denomina las Tinieblas Absolutas. Nacer es destruir, determinarse, conceptuar, negar. Esta labor ilumina, con su luz negra, la suntuosidad de la Nada, noción negativa de la creencia. O, si se prefiere: describir la mentira de la apariencia, en un infinito devenir hacia la postulada e inalcanzable verdad.

Resumo: Mallarmé deviene de Hegel, pero diseñando una de las tensiones mayores del romanticismo, la que va de Hegel a Schopenhauer: la espiral infinita y dialéctica de la historia/ el nirvana como único acceso a la Realidad real. Occidente y Oriente. Occidente es la cultura del discurso, de la palabra que siempre debe dar cuenta de sí misma, aunque no pueda hacerlo del todo. Occidente: sujeto, lenguaje, historia. Cultura del deseo. Para proclamar la suprema sabiduría que es cesar de desear, Schopenhauer escribe un grueso libro, que demuestra su deseo de escribir. Por eso he mencionado la tensión.

3

En el lenguaje cotidiano, y en la mala literatura, se comprende antes de decir y de leer. Mallarmé propone lo contrario: la comprensión es un resultado de la lectura. «Te leo porque no te comprendo y porque voy a comprenderte». Hay poesía cuando el sujeto interviene en la lengua, cuando no es su mero transmisor. No es, entonces, el sujeto de la comunicación, sino de la palabra misma como sujeto, operación del lenguaje sobre sí mismo a través de la lengua, ya que no tenemos acceso al lenguaje sino a través de las lenguas particulares, si es que tal cosa puede llamarse acceso (también hay accesos de tos, de estornudos, de lágrimas, etc.).

Los versos no se hacen con ideas, ni con cosas, ni siquiera con palabras, en el sentido de palabras dadas, sino con la mallarmeana sensación, que actúa sobre la palabra y la «desnaturaliza», le quita su fetichismo de naturalidad. En todo caso, no le importa la cosa, sino el efecto que produce. El silencio deviene también significativo, pues las cosas a veces

nos dejan mudos. Aún más: cuando nos dejan mudos, el asombro que nos gana es la condición de la palabra poética emergente.

En contra de la cosmología bíblica, el Verbo no fue al principio, sino que será al final, pues si hay un destino en el mundo, es expresarse (*s'exprimer:* exprimirse, perder lo compacto de la creación divina, o definirla como creación de la nada y no a partir de la nada). La palabra vence al azar, no los dados, porque la palabra es la necesidad de lo dicho. En aquel destino, el poeta resulta de su expresión, es el resto del limón exprimido: *Devant le papier, l'artiste se fait.* El poeta es un instrumento del lenguaje, un instrumento sin el cual el lenguaje no vibra, no existe. De nuevo, la dialéctica. Por eso Mallarmé habla de la desaparición elocutoria del poeta, la iniciativa protagónica de las palabras en la invención poética, la aparición del demonio de la antología. El poeta desaparece y reaparece, endemoniado.

Al desaparecer el poeta como sujeto que enuncia, desaparece, correlativamente, la cosa como objeto natural. Aparecen el otro y el símbolo, esa presencia vibratoria de un objeto que no es una cosa. Con el añadido, nada despreciable, de que el medio donde se da este fenómeno es el lenguaje, solo ámbito de producción de sentido.

Entre el signo y la cosa hay un vínculo práctico y arbitrario, y ninguna relación esencial. El sentido (incluido el poético) se inscribe, precisamente (bueno, a veces, sin tanta precisión), en el hiato que se abre entre la cosa y el signo, que revela la idea en la cosa, al tiempo que la vela con la palabra. Este doble movimiento entreteje un espacio simbólico, el vaivén del sentido. La palabra siempre dice la verdad, aunque nunca la descifremos del todo; por eso, ante la palabra, desaparece el sujeto que enuncia y aparece el enunciado como sujeto, lo que Hegel y Mallarmé bautizan como el Espíritu.

La excepción al circuito anterior es el nombre propio, que señala una esencia radicalmente singular, incomparable y, por ello, impensable: algo que está-ahí pero no es, una ausencia cubierta por una palabra que juega a ser única. La poesía no juega a ser palabra única, a nombrar el mundo como si no existiera, pero sí a encontrar lo Bello, la Belleza, obsesión mallarmeana: la palabra es bella cuando surge de la nada, como si no se hubiese usado nunca. Un neologismo, si se quiere, que trabaja con vocablos que han sido usados siempre. La Belleza no es serena ni convulsa, entonces: es desesperante.

Como quieren algunos románticos, la palabra poética mallarmeana tiende a no ser palabra, sino música. O, mejor dicho, lo contrario: proviene de la música. No de la música que se escribe con melografías, sino del elemento rítmico que hay tanto en la música de los músicos como en la euritmia de los poetas, un elemento superior a ambas. No la música de

los pitagóricos ni, de nuevo, de ciertos románticos, que desnuda la oculta armonía del mundo, sino la música que hace decir a la palabra y, por tanto, que es conformadora y generadora del pensamiento: idea encarnada, cuerpo ideal, síntesis momentánea de ambos elementos. La poesía es el ahora, como para Hegel el Espíritu es el ahora.

4

El trabajo de Mallarmé es siervo de varias utopías. Por lo tanto, ética de la imperfección y del fracaso. Su tentación mayor fue fraguar una lengua poética jeroglífica, porque la poesía era, según él, en principio, el lugar de refugio para lo sagrado, que la modernidad había expulsado de todos los templos, en su afán por secularizar definitivamente la vida humana (con lo cual se perdía el horizonte mismo de la secularización). Aquel proyecto es impracticable: en el devenir no hay nada final, salvo la nada final, la muerte, que carece de palabra. No hay lengua definitiva, no hay Lengua de las lenguas. Esta también es una advertencia mallarmeana, que tensiona el postulado de origen de su estética y lo contradice.

Tampoco es factible un arte puro, un arte casto, no inquietado por el cuerpo. La poesía es palabra encarnada, palabra incorporada, y el cuerpo tiene tiempo e historia, como las lenguas que habla (por algo se las denomina lenguas, con una figura también corporal). Una belleza absoluta, ideal, extramundana, que Mallarmé persigue tanto en la poesía como en las mujeres, tampoco es formulable. Cuando se va uno del mundo, llega a lo inefable, a lo que no se puede decir ni siquiera en verso. Quizá se encierre en un claustro y el encierro lo aísle del otro, con lo cual, o sin lo cual, mejor dicho, no hay palabra ninguna.

Mallarmé imagina al colectivo de los poetas como una aristocracia infeliz, ya que la dicha terrenal es para quienes encallecen sus manos en el trabajo. Y el poeta es un trabajador de la palabra. Su indiferencia por la política, esa odiosa intrusa, su toma de partido a favor de lo grande, lo verdadero, lo inmutable, que está en el Arte, extrae al artista de la sociedad, donde están los otros, y condena la fuente misma de su palabra. No hay poesía sin silencio, pero no hay poesía que sea sólo silencio.

La posición utópica de Mallarmé es la muerte. Cuando el artista se siente muerto y eterno, es capaz de articular la palabra. Con lo que retorna a la vida, a la mortalidad corporal, y vuelta a empezar. En su propia práctica, el proyecto fue una Obra, con cinco partes y veinte años de trabajo. La Obra, huelga decirlo, no se cumplió. Quería hacer versos, tratados de lingüística y de estética, y dejó sólo unos cuantos fragmentos. Buscó el centro de sí mismo para situarse en él como «una araña sagra-

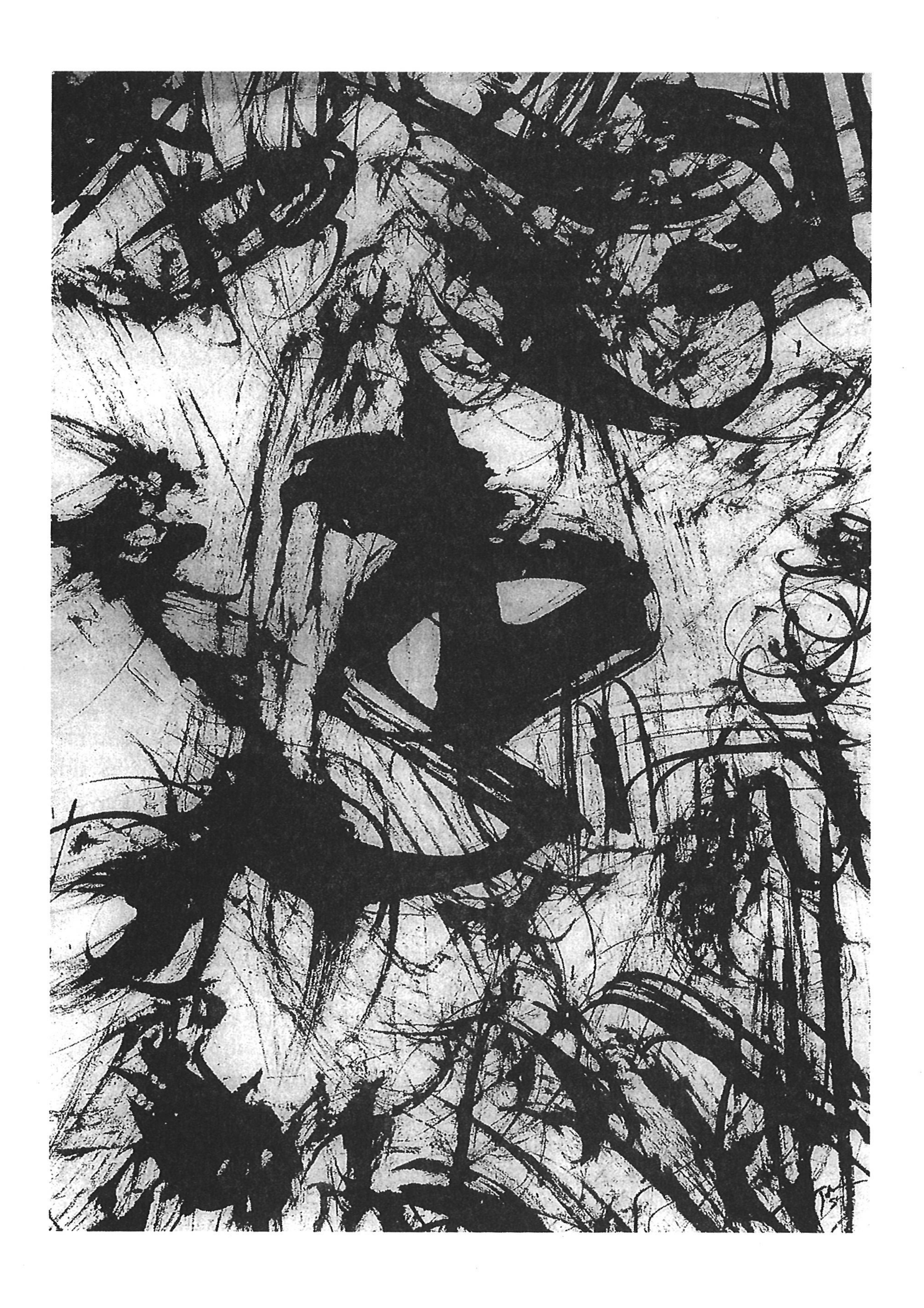
da» que manejase todos los hilos de la trama, y halló, en lugar del Yo, una desaparición. Su fantasía de ser el Dios de la obra fundó una religión atea. De su pretensión por crear la palabra a partir de la mera rima sólo queda un vocablo, *ptyx,* que en griego significa pliegue.

Todas estas imposibilidades, sin embargo, perfilan la estética contemporánea de la imposibilidad. Imposible decir la palabra eterna y desmaterializada, imposible escribir una Obra, imposible restituir la unidad del sujeto y del mundo, imposible construir un lenguaje radicalmente distinto al lenguaje de la plebe humana, imposible fundir la palabra y el vacío, imposible desembarazarse de la historia como utopía y pesadilla. Y, a partir de esas impotencias, hacer un nuevo género de belleza, la belleza de lo que no puede ser y conserva su estatuto de Cosa Deseable.

La poesía *se défend,* se defiende y se prohibe a la vez. Valéry comenta, a propósito de su enigmático maestro, que el arte no es sólo diversión y manejo del otro (como vemos que lo es un día sí y otro también, en este despreocupado mercadillo de la actualidad): el arte apela a la resistencia del otro.

En la defensa, la prohibición y la resistencia, Mallarmé ha inventado un público, hecho de solitarios que no se parecen entre sí. Un arte para artistas que no conforman una corporación, como sí la conforman los compradores de cosas. Mallarmé propone derogar al Lector Modelo y dirigirse a un lector que no está en el texto. Para ello, paradójicamente, la literatura deviene una tarea privada, siendo que, de movida, es una interpelación al otro, que a su vez también es alguien privado. Privado del don sobrenatural de ajustar el deseo y su objeto. Un desajuste que solemos denominar vida.

Blas Matamoro



Mark Tobey: *Untittled* (1957)

PUNTOS DE VISTA



Mark Tobey: *Alternatives* (1957)

Ochenta veces nadie

¿Y?, rotación y
traslación, ¿nos
vemos
el XXI? ¿Nos
vamos o
nos quedamos? Van 80,
y qué.
                    De nariz
van 80, de aire, de mujeres
velocísimas que amé, olí, palpé, de
mariposas maravillosas del Cáucaso irreal adonde
no se llega tan fácilmente porque no hay Cáucaso irreal, de eso
y nada van 80, de olfato
de niñez corriendo Lebu abajo, los pies
sangrientos rajados por el roquerío y el piedrerío, de eso, del
carbón pariente del diamante, de las
gaviotas libérrimas van
80, del zumbido
ronco del mar,
de la diafanidad del mar.

Habrá viejos y viejos, unos
vueltos hacia la decreptitud y otros
hacia la lozanía, yo estoy
por la lozanía, el cero
uterino es cosa de los mayas, no hay cero
ni huevo cósmico, lo que hay en este caso
–y que se me entienda de una vez– es un ocho
carnal y mortal con mis orejas de niño para oír el Mundo, un ocho

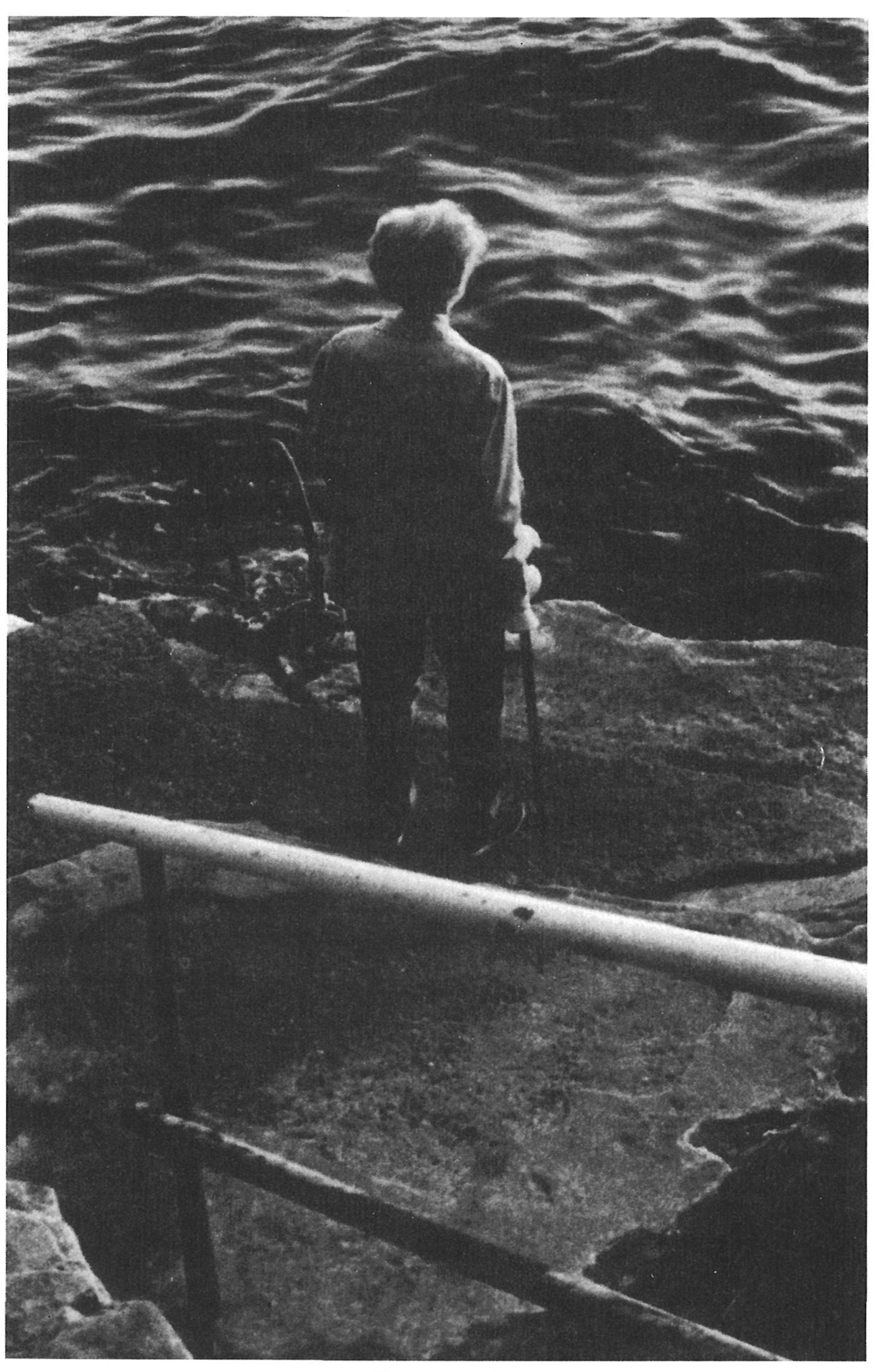
intacto y pitagórico, mis hermanos
paridos por mi madre fueron ocho, los pétalos
del loto, la rosa de los vientos, lo innumerable
de la Eternidad, mi primer salto al vacío
desde el muelle de fierro contra el oleaje, ahí voy. Difícil
ocho mío nadar con este viejo a cuestas.

Bueno, y si muero el cero ya es otra cosa
y eso se verá si es que procede
el mérito del resurrecto. La apuesta es ahora,
ese ahora libertino cuando uno
todavía echa semen sagrado en las muchachas, y
no escarmienta, construye casas,
palafitos airosos construye para desafiar al esqueleto, viaja,
odia la televisión, vive solo
en su casa larga de Chillán de Chile, unos setenta
metros de nadie, cuida
las rosas, acepta las espinas, se
aparta al diálogo con su difunta, rema en el aire
a lo galeote, como antes, todo en él es antes, el
encantamiento es antes, el
sol es antes, el amanecer,
las galaxias son antes.

Así las cosas, ¿nos entonces vemos
el XXI? Los
verdaderos poetas son de repente: nacen
y desnacen en cuatro líneas, y
nada de obras completas,
otros
entreleen a su Homero por ahí en inglés entre el ruido
de los aeropuertos a falta de Ilión,
Hölderlin
fue el último que habló con los dioses,
yo
no puedo. El Hado
no da para más pero hablando en confianza ¿quién
da para más?, ¿el aquelarre
de los nuevos brujos de la Física?, ¿el amor?, pero

¿qué se ama cuando se ama?, ¿las estrellas?, pero ¿quiénes
son las estrellas profanadas como están por las
máquinas del villorrio?
Lo
irreparable es el hastío.

Gonzalo Rojas



Ezra Pound

Moraleja de la incomprensión

I

Presentamos en las páginas que siguen una traducción y edición crítica de un artículo sobre la poesía de Quevedo que Ezra Pound publicó en la revista bilbaína *Hermes* en 1921. Hasta donde se nos alcanza, dicho artículo sólo volvió a ver la luz en la revista *Trece de nieve,*[1] aunque sin las notas que acompañan esta nueva reimpresión y que ayudan, pensamos, a un mejor entendimiento de las circunstancias que rodearon su escritura[2]. Aunque no se trata estrictamente de una primicia, el artículo posee una especial relevancia para el lector de poesía, ya que no abundan en la obra de Pound (ni en la de sus contemporáneos del mundo anglosajón) las reflexiones críticas sobre aspectos o figuras de la tradición literaria española. A excepción del capítulo que dedica a Lope de Vega en su temprano *The Spirit of Romance,* Pound parece haber consignado el conjunto de la literatura española al desván de la indiferencia. Sus razones quedan suficientemente explicadas en el artículo que reproducimos, y no tiene sentido volver sobre ellas en el corto espacio de esta introducción.

Sí merece comentario, sin embargo, el silencio que los principales poetas anglosajones de este siglo han guardado acerca de la tradición poética española. Dicho silencio ha remitido en los últimos tiempos (baste recordar el trabajo traductor de Charles Tomlinson, Geoffrey Hill o W.S. Merwin, entre otros), pero sigue envolviendo la obra de muchos de nuestros poetas más relevantes: Quevedo, Góngora y, ya en este siglo, Cernuda o Guillén. Al hojear las páginas de *The Varieties of Metaphysical Poetry* de T.S. Eliot, reciente compilación de las conferencias que el poeta angloamericano dio en torno a preocupaciones muy cercanas a su quehacer creativo, sorprenden sus escasas menciones a Góngora y su nula familia-

[1] Trece de nieve, *2ª época, Nº 3, mayo, 1977, págs. 9-26.*

[2] *Refuerza nuestra decisión de reimprimir el artículo el hecho de que ambas revistas son, en estos momentos, de muy difícil localización.*

ridad con la poesía de Quevedo, quizá el poeta más cercano en sensibilidad y talento verbal a los metafísicos ingleses. El libro, como todos los de su autor, exhibe esa mezcla de sentenciosidad y seriedad burlona capaz de planear sobre una idea sin banalizarla, pero queda lastrado por su ignorancia de la lengua y literatura españolas, que toca muy de pasada y en traducciones francesas de la época. Esta carencia es aún más notable por cuanto el interés del *modernism* por los metafísicos ingleses coincide en el tiempo, y por razones similares, con el neogongorismo de buena parte de nuestra generación del 27. Eliot, sin embargo, que redactó la primera parte de su estudio en el año del aniversario gongorino, no pareció preocuparse demasiado por solventar sus dudas. A Quevedo ni lo nombra. Góngora no corre mejor suerte. Aunque relaciona felizmente al poeta cordobés con Marino, es muy poco lo que puede decir sobre su obra; sordo o ciego ante su arquitectura verbal, improvisa un par de excusas y hace un mutis rápido: «...no he mencionado [a Góngora] porque no domino el español hasta el punto de poder leer con fluidez a un poeta tan difícil, y porque la influencia del gongorismo en la poesía inglesa me parece menor que la del marinismo». Pero, ¿y Quevedo? Sabemos que John Donne leyó con gusto y provecho al poeta español, y que hay afinidades evidentes entre sus poemas, pero de tales correspondencias Eliot nada dice. Alguien podrá afirmar, no sin razón, que cada uno es responsable de sus limitaciones (y, en rigor, algunas de las conclusiones de Eliot pecan de poco fundamentadas), pero también es cierto que hubiera sido interesante contar con su juicio, siquiera para insertar nuestra tradición en el contexto de una vanguardia más sólida o menos maniatada por un surrealismo con tendencia a la ramplonería y la autoindulgencia.

De Ezra Pound, por otro lado, puede esperarse una menor prudencia, pero también una mayor curiosidad sobre la literatura en lenguas romances. Su pasión por la poesía provenzal y por la obra de Guido Cavalcanti, contemporáneo de Dante, inspiró algunas de sus mejores traducciones y explica la evolución y movimientos de su poesía desde *Personae* hasta *Hugh Selwyn Mauberley.* Aunque no siempre acertara en la mezcla de ingredientes, Pound buscó casi siempre imitar la concisión y elaborada simplicidad del lenguaje trovadoresco, aparte un punto irónico y epigramático que contrasta con el romanticismo decadente de su imaginario, aprendido tempranamente de Swinburne y los parnasianos franceses. Por lo demás, en tanto que poeta y crítico, Pound da la impresión de ser un hombre inquieto, nervioso. El estilo de los *Cantos* exacerbará esta primera impresión, pero ya su biografía temprana aparece llena de desconcierto y prisa pedante. Impaciente, incapaz de quedarse quieto, salta de un tema a otro, de un escenario a otro, de una emoción a otra, adopta protegidos y movimientos literarios con la misma rapidez con que los abandona y,

mientras tanto, publica antologías, artículos, traducciones y hasta manuales de lectura a un ritmo frenético que sólo remitirá levemente a mediados de la década de los treinta, cuando los cambios en el panorama literario inglés, no digamos ya norteamericano, lo consignen a un cierto olvido.

El presente artículo, publicado en 1921, es decir, al mismo tiempo que algunos de sus primeros *Cantos*, muestra un compendio de las virtudes y defectos críticos de Ezra Pound. Por un lado, su erudición no pedante, el ingenio, la agudeza, su capacidad para establecer relaciones iluminadoras entre diversos escritores y diversas literaturas, su honestidad y absoluta independencia de criterio, que le llevan a no dar nada por sabido o aceptado, la claridad y concisión de su prosa, su pasión por la poesía en tanto que lugar del lenguaje, su consideración de la tradición literaria como un cuerpo vivo, poblado de ecos y correspondencias, su irreverencia y su disposición a conversar de igual a igual con cualquier escritor, su convencimiento, en fin, como sugiere en algún momento, de que el halago indiscriminado a los clásicos es nocivo para la tarea literaria. El conjunto de sus virtudes es un todo armónico, y prueba que no ha habido en este siglo crítico más apasionado que Pound. En este sentido, y por mucho que le pesara al propio poeta, al menos de palabra, nos hallamos ante un escritor profundamente norteamericano. Educado en un medio esencialmente puritano aunque revestido de trascendentalismo (de ahí sus veleidades ácratas, que tanto recuerdan a Henry Thoreau), Ezra Pound es un escritor de profunda raíz didáctica: él mismo entendía su trabajo como el de un educador, alguien cuyos conocimientos y claridad de juicio convierten en guía y estímulo para el resto de la sociedad. Como buen lector de Mallarmé, es consciente de que la labor poética implica el cuidado y limpieza («la purificación») de la lengua de la tribu. Los poetas no son tanto los legisladores no reconocidos del mundo, formulación de Shelley que Eliot criticó ácidamente, como los responsables de que el lenguaje adquiera la máxima precisión, concisión y economía en su uso cotidiano o, lo que es igual, de que sea capaz de expresar con simple nitidez la más amplia gama posible de experiencias. En cuanto los poetas descuidan su vigilancia del lenguaje, «todo se pudre». El espíritu fundamentalmente pragmático de Pound toma cuerpo en una prosa personalísima, escrita a ritmo de *staccato,* llena de atajos y elipsis, de referencias personales y sobreentendidos, de aforismos y frases lapidarias. Leyendo sus ensayos críticos, queda claro que Pound disfruta por igual con sus odios y con sus amores: ambos le ayudan a tomar partido, a definirse, a establecer con afilada claridad su posición.

Sus defectos, claro está, no son menos extremos, y en cierto modo estorban su labor didáctica: las prisas, la arbitrariedad casi infantil, el egocentrismo, que iría en aumento con los años, el juicio sumario a par-

tir de indicios o pruebas insuficientes, su insistencia, en fin, en razonar y erigir en ley objetiva lo que su gusto ha decidido previamente. En todos los casos pareciera que sus defectos son inextricables de sus virtudes: caras de una sola moneda. Cierto, sus juicios a menudo irritan y exasperan o son irrelevantes, pero parten todos de una fe profunda en la literatura y de una consideración grave (lo que llaman los ingleses *seriousness*) del trabajo poético. De ahí que se le perdone incluso cuando más yerra el tiro. De ahí su pertinencia radical para toda persona implicada seriamente en la tarea literaria. Es escritor de manías contagiosas, y por ello es preciso leerle en pequeñas dosis. Pero es también un escritor necesario: no importa qué pagina de las suyas abramos, tiene siempre algo aprovechable.

Es muy posible que la mayoría de los juicios vertidos por Pound en este artículo, juicios poco o nada halagadores, escandalicen a los lectores de Quevedo o a aquellos que entienden el diálogo con los clásicos como una escucha servil. En rigor, Pound demuestra en bastantes pasajes del artículo no haber comprendido en qué consiste la peculiar belleza de la lengua y del mundo quevedescos, y no entender tampoco de qué modo el poeta español, aun siendo hombre muy de su tiempo, anuncia ciertas preocupaciones centrales de la modernidad. Pero la discusión de ideas no era el fuerte de Pound, que siempre se inclinó más por los problemas de índole retórica. Por otro lado, es cierto que maneja sus fuentes con escaso apego por las convenciones académicas o editoriales: sus citas son anárquicas e incompletas, sus traducciones de los originales pertenecen al ámbito de las adaptaciones libres y no siempre respetuosas, y muchos de los pasajes citados no son ni tan siquiera representativos de la obra mejor de Quevedo; ignora, por ejemplo, el conjunto de sus sonetos (a excepción del que comienza «Buscas a Roma en Roma...»), pero incluye poemas pertenecientes a los *Sueños,* cuya intención es por lo general paródica o ilustrativa. Si tenemos en cuenta que el volumen 69 de la *Biblioteca de Autores Españoles,* obra consultada por Pound, incluye la totalidad de la obra poética de Quevedo conocida a fines del siglo pasado, hay que convenir que sus decisiones no son muy afortunadas. A ello se suma el hecho de que algunos de los pasajes citados por Pound difieren en gran medida de los textos fijados por José Manuel Blecua en la edición de 1968; es decir, Pound invoca en su crítica a la obra de Quevedo pasajes corruptos o apócrifos y sensiblemente inferiores a los poemas originales.

Sin embargo, ¿hará falta repetir, pese a lo defectuoso de los cimientos, que sus conclusiones no pueden ser ignoradas si queremos comprender cabalmente el alcance y limitaciones de nuestra propia tradición poética? La mirada de Pound es la mirada del otro: es un extraño, un extranjero, pero también alguien a quien no engañan antiguas obligaciones o lugares comu-

nes, que es capaz de juzgar lo viejo como si fuera nuevo, y que al darnos su visión de Quevedo nos revela detalles o aspectos del original que acaso nos hubieran escapado. La suya es una mirada incómoda por irreverente, polémica pero dialogante. Tan nocivo será que la rechacemos o la aceptemos en bloque. Dejemos, mejor, que nos dé una nueva perspectiva, a su vez cuestionable, desde la que cuestionar nuestra historia literaria.

II

Preciso es aclarar algunos puntos referidos al artículo y su reimpresión. «Some Notes on Francisco de Quevedo Villegas» fue publicado en el número 69, pp. 199-213, de la revista bilbaína *Hermes* en el mes de marzo de 1921. El original aparece en inglés, pero afeado por numerosas erratas, lo que muestra que Pound no debió poder corregir pruebas, si bien no hay que descartar, dada la velocidad a la que trabajaba el poeta, la posibilidad de que el original contuviera errores previos. El artículo no ha vuelto jamás a ver la luz en un país de habla inglesa, ya sea en revista o en algunas de las muchas compilaciones de la obra crítica de Pound publicadas desde mediados de la década de los veinte.

No es fácil explicar cómo un artículo del entonces casi desconocido en España Ezra Pound acabó publicándose en una revista cultural vasca de ideario nacionalista. Según explica José-Carlos Mainer en su detallado estudio de la revista[3], *Hermes* fue fundada en enero de 1917 por el intelectual y nacionalista vasco Jesús de Sarría. La historia de la revista, a la que contribuyeron nombres tan ilustres como Unamuno, Baroja, Pérez de Ayala o Salvador de Madariaga, por nombrar a unos pocos, puede dividirse a grandes rasgos en tres etapas. Durante la tercera y última, que comprende de enero de 1921 a julio de 1922, fecha en que Sarría fallece súbitamente, *Hermes* alcanza una vasta proyección internacional, dando a conocer literatura inglesa, francesa y sudamericana y siendo traducida en Oxford y Cambridge. El mismo Mainer califica de «inesperada» la presencia de Pound en *Hermes*, aunque aclara de inmediato que fueron tres los artículos del norteamericano publicados en sus páginas[4], claro que Miguel Gallego Roca reproduce en un estudio más

[3] *José-Carlos Mainer,* Regionalismo, burguesía y cultura. Los casos de *Revista de Aragón* (1900-1905) y *Hermes* (1917-1922), *A. Redondo Editor, Barcelona, 1974, pp. 125-223. Son particularmente reveladoras las páginas dedicadas al contexto socio-económico en el que se gestó la revista, así como el repaso y análisis que hace J.C. Mainer de sus diversos colaboradores.*

[4] *Los otros dos son «El arte poético en la Inglaterra contemporánea»,* Hermes, *1920, n. 62 y «La Isla de París»,* Hermes, *1921, n. 65.*

reciente[5]. ¿Quién o qué, en cualquier caso, contribuyó a que Pound hallara un hueco en la revista? Los datos proporcionados por Mainer parecen apuntar en tres direcciones no incompatibles: por un lado, el crítico, poeta y traductor Enrique Díez-Canedo había publicado ya en el número 56 (febrero de 1920) una reseña del panorama poético estadounidense del momento, donde no se escatimaban los elogios a la obra de Pound; por otro, Rabindranath Tagore, con quien Pound mantuviera un estrecho contacto durante sus años londinenses, vio publicados algunos de sus poemas en la versión de Zenobia Camprubí, y no es improbable que el escritor indio recomendara el trabajo de su amigo; a los nombres de Díez-Canedo y de Tagore podríamos sumar el de otro colaborador, el inglés Arthur Symons, que dio a conocer el movimiento simbolista francés en su país y al que Ezra Pound, por medio de su común amigo W.B. Yeats, conocía y admiraba, aunque con la habitual displicencia que otorgaba a sus mayores. Cualquiera de los escritores mencionados pudo haber facilitado la entrada de Pound en *Hermes,* aunque tampoco cabe descartar la recomendación de alguno de sus contactos en Oxford y Cambridge. En cualquier caso, es curioso notar que su nombre no figura en la lista de colaboradores ilustres que detalla el *Diccionario Enciclopédico Vasco*[6].

Por lo demás, no es probable que por aquellos años los lectores españoles (y algunos de los ingleses) de la revista tuvieran conocimiento cabal de la personalidad de Ezra Pound, a menos que hubiesen leído la reseña de Díez-Canedo antes mencionada. Lo que sí asombra es la aparente inconsciencia o segura impertinencia del poeta, que no duda en publicar un ataque crítico a una figura de las letras españolas en una revista publicada en España, estrategia que no parece la más idónea para abrirse paso en un medio extranjero. Quizá contara con que la barrera del idioma impediría a muchos lectores españoles seguir su invectiva, pero, entonces, ¿a qué publicarla?

La traducción incluye, por considerarlos de gran interés, los pasajes en los que Pound traduce o versionea a Quevedo. De dichos paísajes se ofrece en nota a pie de página el original. En la medida de lo posible se ha echado mano de los volúmenes consultados en su día por Ezra Pound, y se ofrece también, en los casos pertinentes, el texto fijado por José Manuel Blecua en la edición de Editorial Planeta de 1968. Dada la antigüedad de algunos de los volúmenes citados, es probable que Pound

[5] *Miguel Gallego Roca,* Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936), *Universidad de Almería, Almería, 1996, p. 178.*

[6] Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco. Cuerpo A: Diccionario Enciclopédico Vasco, *Editorial Auñamendi, San Sebastián, 1985, vol. xviii, p. 227.*

consutlara los fondos de la *British Library* en Londres, que visitó con frecuencia durante su estancia en la ciudad, o bien los de la Biblioteca de la *Taylor Institution* en Oxford. Damos a continuación la referencia completa de las dos fuentes principales del artículo:

1) *El Parnaso Español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos,* edición de Juan Joseph López de Sedano en nueve tomos, Madrid, 1768-1778.

Se hace notar que los dos primeros volúmenes fueron impresos en 1768 y 1770, respectivamente, en la imprenta de D. Joaquín Ibarra. Los demás, hasta completar nueve, en la imprenta de D. Antonio de Sancha. Ezra Pound parece haber consultado primordialmente los tomos IV y IX.

2) *Biblioteca de Autores Españoles. T. 23: Obras de D. Francisco de Quevedo Villegas, I,* Colección completa, corregida, ordenada e ilustrada por Don Aureliano Fernández-Guerra y Orbe, M. Rivadeneyra, Madrid, 1859, segunda edición.

T. 48. Obras de D. Francisco de Quevedo Villegas, II, Fernández-Guerra y Orbe, ed., 1859.

T. 69. Obras de D. Francisco de Quevedo Villegas, III. Poesías, Colección ordenada y corregida por D. Florencio Janer, M. Rivadeneyra, Madrid, 1877.

De esta obra Pound parece haber consultado en especial los tomos 23 y 69.

Todas las notas numeradas pertenecen al original de Ezra Pound; todas aquéllas señalizadas con un círculo corresponden a la traducción castellana.

No queda, por último, sino dar las gracias a William Cookson, amigo y discípulo de Ezra Pound, que señaló la existencia de este artículo y animó su traducción al castellano, y a Andrés Sánchez Robayna, cuyas sugerencias bibliográficas han sido cruciales a la hora de llevar a buen puerto este trabajo.

Jordi Doce



Francisco Quevedo. Grabado de Moreno Tejada sobre el cuadro de Luis Paret.

Algunas notas sobre Francisco de Quevedo Villegas

I

La enfermedad de la literatura española ha sido el «isabelismo»; los retóricos «arruinaron el imperio romano»; el uso de una expresión «indirecta» producida por una desconfianza hacia el interés del propio contenido es síntoma de la mayor parte de licuefacciones literarias. Tal desconfianza y el miedo a la autoridad son quizá las dos causas principales del uso de una escritura «indirecta».

Schopenhauer es bastante explícito a este respecto, pero cae en generalizaciones estériles. La literatura perdurable es, quizá, aquélla que intenta siempre construir la imagen de lo que trata de un modo sencillo e inequívoco.

La fábula es la forma de la literatura esclava; lo ha sido desde la alegoría de Esopo; ya sea moral o satírica, se mueve siempre temerosa de la estupidez pública o de las condenas oficiales.

Rabelais y Cervantes son, si se quiere, los grandes maestros de este género. Pero, al fin y al cabo, no es sino un medievalismo; pervive hasta *Candide;* Homero, Ovidio, Stendhal y la prosa posterior a Stendhal pertenecen a otro género, mientras que Brantôme es igualmente un precursor. Trato únicamente de establecer dos categorías: distinguir entre el escritor que transmite su mensaje diciendo algo que no es exactamente lo que quiere decir, o presentando una imagen diferente a su «verdadero significado» (cualquiera que sea su talento), y aquel escritor que como Flaubert, Stendhal, Ovidio u Homero, o Li Po, retrata o presenta directamente sus asuntos.

Ovidio, en el pasaje que comienza «Bella parat Minos», Maupassant, en la descripción del viaje en tren en «La Maison Tellier», Brantôme y sus anécdotas, son ejemplos de inmediatez literaria.

Pantagruel concebido mediante el oído, Don Quijote cargando contra los molinos, la historia de la zorra y las uvas, son presentaciones indirectas; y, cuando tal hábito se desplaza del marco general a los detalles de la escritura, nos encontramos con frases como la de Calderón:

The mountains of the sea gave birth to troops[1].

Lo que quiere decir que las tropas desembarcaron de las naves.

Uno debe aprender a discemir el bacilo mortal en el cuerpo de la literatura; es posible que un temor excesivo a la expresión indirecta engendrara esterilidad; hay un encanto indudable en

Así en países azules
Hicieron luces y sombras,
Confundiendo mar y cielo
Con las nubes y las ondas[2].

y lo que sigue. Aunque el pasaje descriptivo de *El Príncipe Constante* escapa a la memoria como no escapa ni se pierde la línea siguiente:

De griegas naves una blanca selva

Uno nombra lo obvio al reiterar que el ornamento y el detalle deben aparecer rigurosamente subordinados a la estructura principal. Como toda regla de la literatura, este pequeño resto de sentido común es ambiguo: su incumplimiento nos ha dado lecturas casi *(casi)* tan placenteras como su acatamiento.

Pero su incumplimiento ha cubierto el mundo de basura sin fin, y su acatamiento constituye tal rareza que su mínimo fruto es digno de ser celebrado.

II

Esta enfermedad no es geográfica o exclusiva de España: Marcial, al menos, se libró de ella, aunque su estilo ácido e incisivo no le ha ganado el aplauso que su oposición a los retóricos merece. Apuleyo es culpable de haber importado el estilo africano, pero debe compartir su descrédito con los primeros cristianos africanos, quienes, enfrentados al problema de querer expresar simultáneamente su temperamento y su condición

[1] *En el original:*

Y en estos horizontes
aborten los preñados montes
del mar,...

Calderón de la Barca, El Príncipe constante, *edición, introducción y notas de Alberto Porqueras Mayo, Espasa-Calpe, Madrid, 1975, p. 111, v. 2.551-2.553.*

[2] *Calderón de la Barca,* El Príncipe constante, *p. 15., v. 243-246.*

religiosa, se refugiaron en una espiritualidad que resulta, como mínimo, florida.

Ya sea «gótica» o africana, esta ornamentación ataca la Edad Media y cobra nueva vida con Góngora y Euphues. Francia la evita. Los franceses pasan de la *robustezza* de Brantome a las afectaciones del clasicismo del XVIII en limpias y encantadoras gradaciones. Inglaterra volvió a contraer la fiebre con Ossian y los románticos.

La vitalidad de España fluye en el *Poema del Mío Cid,* el mejor, pienso, de todos los cantares de gesta, en Calixto y Melibea, en Rojas, en las invenciones de Lope, en Cervantes, sátira ésta que no puede ser degustada sino a medias, a menos que uno se harte de leer a Montemayor y demás novelistas de caballerías. Cierto, los contornos son visibles; pero la gran mayoría de lectores no es capaz de intuir la fina astilla fosforescente de la tormenta cervantina si no es con ayuda de notas muy elaboradas o citas de la *Diana.*

Otros países se han recuperado. Francia e Inglaterra se recuperan periódicamente; Italia experimentó una gran florescencia que tuvo su punto final en Dante; la poesía italiana se alzó con Leopardi a alturas iguales o acaso superiores a las de la poesía paneuropea, y los prosistas e historiadores de los períodos intermedios pueden ser leídos aún gracias a la limpieza de su estilo. Los poetas italianos han debido convivir con la trampa de unas rimas, si no tan lujosas, sí tan fáciles como las españolas. Sismondi apunta que el esplendor del renacimiento florentino se debía a los derechos democráticos de que disfrutaba el pueblo bajo el gobiemo de los Orsini, que los Medici cosecharon sin sembrar nueva semilla ilustrada. Algún demócrata convencido considerará, sin duda, que los culpables del desmoronamiento español son el declive de las cortes españolas, la política extranjera de Carlos V y la guerra de los Países Bajos.

Al menos esto es evidente: la literatura española declinó al tiempo que su poder mundial; la gente visitaba Madrid para ver al «Fénix de los ingenios», Lope de Vega y Carpio, pero desde entonces nadie ha viajado a Madrid para rendir homenaje intelectual a nadie.

No se recuerda que nadie viajara a Londres para ver a Shakespeare, aunque Ben Johnson tenía su propia tertulia. Debemos distinguir entre la caza de leones y la fecundidad de las corrientes literarias internacionales.

Sostienen algunos que la cultura latina medieval era paneuropea; conviene matizar este concepto con la percepción de que era frecuente tener civilización en un castillo y barbarie en los tres castillos vecinos (del mismo modo que uno puede encontrar cultura en un apartamento de la Quinta Avenida o los Campos Elíseos y crasa ignorancia en el apartamento vecino).

En cierto sentido, el renacimiento fue paneuropeo, pero no hay labor detectivesca más fascinante que tratar de rastrear sus meandros. Existió en Italia tras una serie ininterrumpida de intentos. Empezó tempranamente con Bocaccio y se extendió gracias a Valla, los helenistas, los nuevos paganos, de 1420 a 1521. Italia era dueña de una prosa clara, excelente, en una época en que los documentos de Estado ingleses eran enrevesados y casi ininteligibles por la slmple insuficiencia del medio de expresión.

Navagero viajó a España. Boscán, leemos, «introdujo el clasicismo».

Ignacio de Luzán tradujo a Safo, *El Parnaso*[3] incluye traducciones del siglo XVIII de Sófocles y Eurípides.

España absorbió a los clásicos, al tiempo que mantenía contacto con el mundo exterior.

Quizá no haya mejor ilustración de los intercambios literarios internacionales, en tanto que distintos de la mera ingestión de los clásicos y sus modelos, que la historia de la elegía renacentista sobre las ruinas romanas. Lázaro Bonamico, corresponsal de Diego Hurtado de Mendoza, quien se dirige a aquél en un largo poema que empieza

Villa suburbano dum me delectat agello,

inaugura o toma prestado el tema siguiente:

Vos operum antiquae moles, collesque superbi
Quis modo nunc Romae nomen inane manet,
Vosque triumphales arcus, caeloque colosi, etc...
... memorabile nomen
Tempus edax rerum tollere non potuit...
Caetera labuntur tacito fugentia cursu, ...

Janus Vitales lo recrea de esta suerte:

Qui Romam in media quaeris novus advena Roma,
Et Romae in Roma nil reperis media,
Aspice murorum moles, praeruptaque saxa,
Obruataque horrenti vasta theatra situ:
Haec sunt Roma: viden velut ipsa cadavera tantae
Urbis adhuc spirent imperiosa minas?
Vicit ut haec mundum, nisi est se vincere: vicit,
A se non victum ne quid in orbe foret.
Nunc victa in Roma victrix Roma illa sepulta est?
Atque eadem victrix, victaque Roma fuit.

[3] Parnaso Español. *Publicado por A. de Sancha, 1776.*

Albula Roma restat nunc nominis index,
Qui quoque nunc rapidiis fertur in aequor aquis.
Disce hinc quid possit fortuna: immota labescunt,
Et quae perpetuo sunt agitata manent.

El lector se habrá dado cuenta a estas alturas de que nos hallamos ante el tema del celebrado soneto de Joachim du Bellay[4]:

Nouveau venu qui cherches Rome en Rome;

traducido al inglés por Spenser en su serie de versiones de *Antiquitez de Rome* de Du Bellay.

El estudiante atento habrá advertido en «cadavera tantae» un eco o reflejo de las líneas de Castiglione referidas a la muerte de Rafael.

La versión de Quevedo, aunque escogida por ciertos antólogos, no se halla entre las más afortunadas:

Buscas en Roma a Roma! oh peregrino[5, 6].

Ahora bien, dos andamios son necesarios antes de proceder a una evaluación de autores extranjeros e incluso nativos; uno es un conjunto de baremos internacionales; el otro una cierta comprensión de la relativa perdurabilidad de las diversas especies de libros.

[4] *Doy seguidamente una traducción del soneto de Du Bellay en la que mantengo su juego técnico con el sonido «o»:*

ROME
O thou new comer who seek'st Rome in Rome
And find'st in Rome no thing thou canst call Roman;
Arches worn old and palaces made common,
Rome's name alone within these walls keeps home.

Behold how pride and ruin can befall
One who hath set the whole world 'neath her laws,
All-conquering, now conquered, because
She is Time's prey and Time consumeth all.

Rome that art Rome's one sole last monument,
Rome that alone hast conquered Rome the town
Tiber alone, transient and seaward bent,
Remains of Rome. O world, thou inconstant mime!
That which stands firm in thee Time batters down,
And that which fleeteth doth outrun swift time.

[5] *P. 4. vol. 69 Biblioteca de Autores Españoles. Nótese, en conexión con puntos de mi argumento que retomaré más tarde, que el editor español de este volumen (publicado en 1877), si bien añade varias pulgadas de notas en tipos grandes, parece ignorar por completo que Quevedo traduce a Du Bellay (Du Bellay, 1525-1560. Quevedo nació en 1580).*

[6] *«A Roma sepultada en sus ruinas (Soneto)», en Francisco de Quevedo,* Obras completas, I. Poesía original, *edición de José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, 1968, segunda edición, pp. 260-261 (260)., v. 1.*

Por ejemplo, los autores renacentistas de versos latinos antes mencionados son leídos, al parecer, hasta finales del XVIII. Roscoe los cita extensamente, y una traducción al francés de Fracastorius apareció, si recuerdo bien, en 1795. A uno le da por pensar si el «Año primero» y los nuevos nombres de los meses, Thermidor, etc., no inauguraron una nueva era en más sentidos de los que creemos.

¿Fue Madrid alguna vez una metrópoli?; ¿fue España un foco irradiador de pensamiento, esto es, después de la caída del dominio árabe y la destrucción de Córdoba?; ¿o bien su obstinado interés por la filosofía y la religiosidad medievales provocó que su literatura dejara de tener importancia internacional? Sólo un análisis atento de una serie de escritores españoles nos dará la respuesta. Escojo a Quevedo no por azar, sino como quizás el último gran escritor español anterior a Pérez Galdós.

La España de Fernando e Isabel no estaba a la cola de Europa; el nuevo saber era contemporáneo; Oliva, traductor de Sófocles y Eurípides, nació en 1479; se podría decir que un hombre de letras español podía leer latín con tal facilidad que apenas necesitaba traducir; y era, por tanto, capaz de comparar dichas traducciones del griego con la *Eneida* de Gavin Douglas, las *Metamorfosis* de Golding y las *Elegías* de Marlowe en inglés. En Francia, creo, Baif dio más importancia a los metros cuantitativos que cualquier otro español o inglés de su tiempo. Los españoles tenían un mayor respeto por los traductores; al menos, *El Parnaso* elogia a Oliva:

> Damos ... título de traducidas ... pero ... deben considerar en cierto modo como originales, pues nuestro autor las vistió, mudó y reformó, sacando dos poemas arreglados y excelentes ... etc ...

Las sáficas de Bermúdez, en este volumen, me parecen de menor interés que las incluidas en el *Shepherdes Starre.* Al referirse a Quevedo, los editores de *El Parnaso* tienen la gentileza de aclarar que su obra no desmerece en nada de los más famosos originales griegos y latinos (vol. II. XIV):

> Capaz de componer unas Poesías, cuyo gusto, gala, erudición, ingenio, imitación de los mejores modelos de la antigüedad, altura y sublimidad de estilo, las constituye en la clase de las mejores que en su línea tiene la Lengua Castellana, y dignas de ponerse al lado de las más famosas de los Griegos y Latinos, etc.

Pasaje que ilustra a la perfección el extendido hábito del elogio retórico como opuesto a la crítica analítica. En lo que al *Parnaso* concierne, nuestra única salida son estas ocho líneas de un autor anónimo:

Where the bubbling Betis water
Makes th' irriguous flat-lands glad,
And beneath the sod reposes
All the glory Spain ever had,

Walks the light and lovely Ines
With her gold head glittering;
Does this head at all concern me?
Devil take the G... d... thing[7].

Mas las enronquecidas voces capaces de pronunciar «toda la gloria que hubo España» no están de acuerdo y la fría ducha del sentido común no es utilizada a menudo.

Una comparación entre «Pues amarga la verdad» y la *canzone* contra la pobreza de Cavalcanti nos ayuda a recobrar un cierto sentido de la proporción. En Quevedo encontramos la debilidad de las generalizaciones; «todos los», el vocativo «O vos troncos», etc. De hecho, es posible rastrear algunas de las imperfecciones de Longfellow en sus lecturas españolas, aunque despojara sus manierismos de sonoridades españolas.

III

Dispensar halagos a autores muertos es rendirles un flaco favor, no sólo a ellos, sino al cuerpo de la literatura. El verdadero conservadurismo esta en la búsqueda sin piedad de la *virtú*. Cualquier intento por preservar demasiada literatura del pasado es contraproducente. La filología se convierte en pedantería.

La adulación a simples nombres preserva la debilidad y entorpece nuevos florecimientos.

[7] *El epigrama original no aparece en* El Parnaso Español, *como da a entender Pound, ni es tampoco anónimo. De hecho, su autor es el poeta Baltasar del Alcázar. El original dice así:*

Donde el sacro Betis baña
con manso curso la tierra,
que entre sus muros encierra
toda la gloria de España,

reside Inés la graciosa,
la del dorado cabello,
pero a mí, ¿qué me va en ello?
Maldita de Dios la cosa.

Federico Carlos Sáinz de Robles, ed., Historia y antología de la poesía española. Tomo 1: Siglos X XIX, *Aguilar, Madrid, 1967, p. 711.*

Compárense las generalizaciones de Quevedo con la exacta psicología de Guido; su dibujo subjetivo con el dibujo objetivo de la poesía francesa moderna.

Uno concluye que el *arte* de los poetas de la España de este período era el arte de «decirlo bellamente», que se desliza y acaba mezclándose con la exageración y una lengua altamente retórica.

La exageración puede ser hermosa.

> Las aguas que han pasado
> Oirás por este prado
> Llorar no haberte visto, con tristeza[8].

es una exageración, pero *admite* comparación con algunos de los pasajes más floridos de Bion, quizá, o Moschus.

> No sólo nací yo para cuidaros,
> más ellos sólo para mí nacieron:
> no castiga el amor en mí pecados,
> desdichas sí, que siempre me siguieron:
> quantos son en el mundo desdichados,
> y quantos lo han de ser y quantos fueron,
> viendo ya la pasión que en mi alma lidia,
> unos tendrán consuelo, otros envidia[9].

Imagino que esto es bueno, a su modo. Pero es una generalización. Es digno de ser recitado con sentimiento. No conozco ningún escrito de este estilo que resista una lectura prolongada. Dejando de lado las fórmulas antitéticas de los isabelinos, el arte de la escritura ha progresado muy poco desde los modos de la Provenza del siglo XII. Atentos a sus ventajas y desventajas, admitamos o reconozcamos, dependiendo del humor en que estemos, que tal estrofa no desmerece ni de su siglo ni de su estilo.

El idilio «Voyme por altos montes paso a paso»[10] es hermoso, pero las frases son demasiado largas y las cláusulas relativas tienden a ser meros añadidos.

[8] *«Canción», en* El Parnaso Español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos, *nueve tomos, ed. de Juan Joseph López de Sedano, Imprenta de D. Antonio de Sancha, Madrid, Tomo IX, 1778, p. 371. Aparece como «Llama a Aminta al Campo en amoroso desafío (Canción)», en Quevedo,* Obra completa, *pp. 406-408 (407)., v. 17-19.*

[9] *«Idilio I» en* Parnaso Español, *Tomo IV, 1776, p. 187. Aparece como «Lamentación Amorosa (Idilio)» en Quevedo,* Obra completa, *pp. 408-410 (409)., v. 25-32.*

[10] *«Idilio II» en* Parnaso Español, *Tomo IV, 1776, p. 188. Aparece como «Muere infeliz y ausente» en Quevedo,* Obra completa, *pp. 537-538 (537)., v. 1.*

El poema que contiene las líneas:

«Ay como en estos árboles sombríos no cantan ya los doctos Ruyseñores!.. Sin duda saben los trabajos míos, pues en luto convierten los colores»[11] se halla, por desgracia, hinchado de palabras. «The boughs have withered because I have told them my dreams» recibe algo más de ayuda gracias al contexto que la misma idea en otro poema de Quevedo.

Las *Bucólicas del Tajo,* firmadas por un tal De la Torre no igualan, me parece, el prólogo de Gavin Douglas

Dionea, nycht hird, and wache of day...

en su abundancia, ni la cortina escarlata de Ovidio, ya sea en el latín original o en el inglés de Golding, tan dado a los detalles. En una página de la cuarta égloga, tomada al azar, observamos que cada nombre va escoltado por un adjetivo. El «amante» es «miserable»; la «ninfa» es «cruel» y «endurecida», etc., y la necesidad urgente de la crítica es ser implacablemente honesta.

Sin honestidad el estudio de la literatura del pasado no equivale a preservar la belleza para el lector inteligente, sino meramente a acumular *Zeitschrifts.*

La preservación y conservación de la literatura no puede sobrevivir lado a lado con el halago sin escrúpulos del objeto de su trabajo (lo que acaba convirtiendo la literatura en un adyacente del negocio del libro).

La preservación de la parte vital de un autor o un período o una literatura depende enteramente de nuestra voluntad de quemar el resto, o consignarlo a los apéndices.

Hojeando la *Historia y vida del Gran Tacaño*[12] (edición de 1798, Villalpando) encontramos un típico prefacio español, que dice así:

Don Francisco de Quevedo Villegas fue uno de los mayores hombres de su tiempo en la carrera de las letras, si se consideran las prendas que deben concurrir a formar un hombre verdaderamente sabio: unos han sido grandes por el estudio; otros lo han sido por el ingenio. Quevedo juntó a un ingenio agudo, fértil, pronto y maravilloso, un estudio continuo, y un amor a todo género de literatura, qual convenía para hacer rápidos y grandes progresos en las ciencias. Al estudio de la Filosofía, de la Medicina, de la Jurisprudencia, de la Teología y otras facultades, en que la envidia de sus contemporáneos, dio como por auxi-

[11] *«Idilio III» en* Parnaso Español, *Tomo IV, 1776, p. 190. Aparece como «Lamenta su muerte y hace epitafio a su sepulcro» en Quevedo,* Obra completa, *pp. 539-540 (539)., v. 1-2.*

[12] *Aquí Pound se refiere, como es evidente, a* El Buscón, *cuyo verdadero título es* Historia de la vida del Buscón, llamado Don Pablos, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños.

liares el adorno y utilidad de las letras humanas, el de las lenguas hebrea y griega, y de otras varias, tan necesarias para estudiar en sus fuentes las doctrinas que otros sólo pueden beber en los arroyuelos, etc.

Todo esto estaría muy bien si hubiera un mínimo rastro de crítica literaria que hiciera de contrapeso. Si pasamos a leer a nuestro autor, nos encontramos con un capítulo inicial escrito en una prosa llena de vigor, mejor, presumiblemente, que la del *Diable Boiteux* de Le Sage. Uno advierte cuánto debe *Candide* a sus predecesores. E incluso alguien como Anatole France ha seguido esta excelente tradición española. Los franceses, dueños ya de muchas glorias, no deberían negarles el mérito a los españoles por esta clase de prosa narrativa. Si Petronio fuera su fuente, es posible que su resurrección no fuera un monopolio francés.

Desgraciadamente, Francisco de Quevedo Villegas no puede resistirse a las exageraciones ibéricas; el segundo capítulo de *Tacaño* es desagradable e insípido; y aunque no lo fuera, la descripción del cura en el capítulo III habría sido el doble de divertida si hubiera buscado refugio en una forma más sencilla de hipérbole.

Cada zapatilla hubiera podido ser la tumba de un filisteo, «archipobre» y «protomiseria» aparecen para general regocijo, pero la viveza se desvanece gradualmente, crece la sospecha de que el narrador imaginario está cargando las tintas y, por mucho que uno tienda a tolerar o perdonar a los mentirosos simpáticos, el interés de su charla desaparece en cuanto uno deja de creerla. Hay en *Tacaño,* sin embargo, fragmentos de muy buena prosa.

De hecho, la prosa española del siglo XVII se hallaba tan inmersa en las principales corrientes culturales europeas, que incluso el mínimo trato con algunos de sus representantes quita brillo a buena parte de la prosa francesa del siglo XVIII. La deuda que los dramaturgos franceses tienen con España es conocida por todos, pero esta otra deuda, pese a ser aún más importante, no ha sido suficientemente reconocida. No pretendo afirmar que los prosistas españoles son de primera categoría, y estoy dispuesto a admitir que la pedagogicomanía ha ensordecido los oídos de la gente hasta el punto de provocar una reacción. Un ligero conocimiento de la literatura española de estos siglos sirve de vacuna contra la extravagancia dieciochesca.

Pero gran parte de la poesía española, si no toda, es del tipo que Stendhal tenía en mente cuando escribió:

La poésie avec ses comparaisons obligées, sa mythologie que ne croit pas le poète, sa dignité de style a la Louis XIV, et tout l'attirail de ses ornements appelés poétiques, est bien au dessous de la prose dès qu'il s'agit de donner une idée

claire et précise des mouvements du coeur; or dans ce genre on n'émeut que par la clarté[13].

Esa otra poesía, puro canto, expresión conmovedora y exacta de la emoción, modo de narración más conciso que la prosa, y de asiento tenaz en la memoria, fue escasamente conocida en España después del *Poema del Cid* y las desnudas baladas asonantes del *Romancero*.

El metro épico, como en Homero, sirve para cantar o para mantener despierta la memoria. La buena poesía es más concisa que la prosa. En España, «poesía» ha significado a menudo una manera de expresión difusa. España no jugó papel alguno en la poesía del siglo XIX y, a excepción de Galdós, uno mínimo en la literatura de ese siglo y en el pensamiento y la literatura del dieciocho. Goya fue su mayor inteligencia.

Pope reaccionó contra el isabelismo inglés, y provocó a su vez una contrarreacción. Francia fue capaz de prorrogar un movimiento que empezó, posiblemente, al sur de los Pirineos.

IV

La sátira de Quevedo incluye a *Les Précieuses Ridicules* («Mujeres Cultas y Hembrilatinas»); y cualquier estudio de la España del diecisiete debe subrayar hasta qué punto los franceses tienen una deuda con los españoles, y debería aclarar que los laureles últimos de la literatura van a parar al país *absorbente* y no al *excluyente*. España empezó lo que Francia continuó. España se quedó atrás. Pienso que España quedó atrás cuando dejó de ingerir las ideas y las formas de sus vecinos. Un polen semejante ha de ser transportado de un lugar a otro.

Inglaterra es la gran absorbente y ha producido la literatura más brillante, quizás del mundo. Francia estuvo por delante de ella en el diecinueve. Es posible que Francia haya estado por delante durante al menos tres largos períodos. Voltaire fue uno de los escasos continentales con ingenio suficiente como para empaparse de inglés. Es posible que Heine aprendiera algo de Dorset y Rochester.

En España, el primero después de Quevedo en alzar los ojos por encima de los Pirineos fue Campoamor; Galdós fue el primero en ponerse a

[13] *La poesía, con sus comparaciones obligadas, su mitología ni tan siquiera creída por el poeta, su dignidad de estilo a lo Luis XIV y todo el aparejo de sus ornamentos llamados poéticos, está muy por debajo de la prosa si de lo que se trata es de dar una idea clara y precisa de los movimientos del corazón; en tal género no emocionaremos sino gracias a la claridad. (N. del T.)*

la altura del resto de Europa; quizás un poco por delante del resto en el comienzo de *Lo prohibido*. (No debería citar a D'Annunzio como modelo, pero es argüible que su imponente trayectoria nace de sus lecturas de Browning, aparte sus conocimientos de literatura extranjera, superiores a lo que era costumbre hace veinte años).

V

El estudio de la literatura del pasado está plagado de trampas y dilemas espinosos. Si el lector se enfrenta a las obras completas de no importa qué autor le esperan horas de aburrimiento, y no le queda tiempo para un examen más amplio, o para leer las obras maestras de épocas diversas. Sin embargo, si lee sólo los libros típicos jamás podrá hacerse una idea del «espíritu de una época» o juzgar los vuelos del genio poético, o darse cuenta de qué manera (y por qué) un autor concebía parte de su trabajo en relación con el resto.

La *Quaestio de Aqua e Tierra* no tiene mayor importancia, excepto en tanto que obra de Dante, y como texto que nos da un punto de referencia, en prosa, desde el cual poder calibrar la calidad de su mente.

La leyenda afirma que Petrarca, persona poco satisfactoria, creyó que su *África* le aseguraría la inmortalidad; al juzgar a Quevedo, debemos preguntarnos seriamente si se tomaba en serio su verso, sus escritos cómicos o su obra llamada «seria». Está muy bien decir que «todo lo que buscamos en Quevedo está contenido en unos cuantos poemas y unos cuantos chistes»; es muy posible que no haya hecho otras contribuciones a la literatura internacional; sin embargo, a pesar de la alegría que nos produce desenterrarlo, debemos preguntarnos si este versificador de segunda o tercera categoría se consideraba un satírico, un poeta derivativo o un moralista serio. *Tacaño* está mejor escrito que el verso, pero el *Job* está mejor escrito que *Tacaño.* El siguiente pasaje despierta muchas especulaciones.

Murió Job el día 10 de mayo, según el calendario romano; empero, según el menologio de los griegos el 6. Qué fue santo, Dios lo dijo; que fue poeta, nadie lo duda; que fue rey, muchos graves autores afirman, otros lo niegan. El doctísimo cardenal Cayetano se empeña más en esto que todos; y afirma que de sus palabras se colige, cuando dijo de sí, capítulo 29, v. 25: Cumque sederem quasi Rex, circumstante exercitu. Colige que si lo fuera, no lo dijera de sí que á la manera de rey se sentaba. Olvidósele lo que dice de sí, capítulo 19, verso 9: Abstulit coronam de capite meo: «Quito la corona de mi cabeza». Si repara en el que el texto sólo dice que fue varón grande entre los orientales, y que contan-

do su grandeza, sólo dice ganados y posesiones y familia, no vasallos, ni ciudades, ni reino; y si trujera a cuestión si el reinar entonces se había introducido, aún diera alguna fatiga la respuesta. Empero llamándole rey Los Setenta y muchos padres, con tan leve fundamento sobrada solución tiene.

Debemos recordar que dos de los tres volúmenes de que consta la obra de Quevedo en la *Biblioteca de Autores Españoles* se ocupan principalmente de asuntos morales, políticos y religiosos. *Discursos Ascéticos y Filosóficos, La Cuna y la Sepultura, Constancia y Paciencia del Santo Job, Homilía sobre la Santísima Trinidad, Introducción a la Vida Devota.*

Los asuntos de que tratan tales discursos son de un aburrimiento mortal, y nadie tiene por qué esforzarse en leerlos; pero cualquiera que quiera comprender a Quevedo o a su época debe darse cuenta, por poco que lo intente, de que tales escritos existen; debe darse cuenta de que tales eran los asuntos que ocupaban la atención de un hombre del diecisiete en lugar de los problemas ecónomicos, el psicoanálisis, el control de la natalidad, los problemas sociales, etc., que nos ocupan ahora.

Es conveniente que el editor redacte una introducción; de otro modo, el lector de Voltaire y Bayle, al pasar las páginas, sospechará que un parpadeo irónico se oculta bajo la insípida superficie.

«Job murió el diez de mayo...», etc.

Esta frase es muy valiosa para el estudiante del progreso del pensamiento europeo. La claridad de la prosa es lo que importa, pues cuán a menudo hemos admirado a los prosistas franceses del XVIII sin darnos cuenta de la cantidad de trabajo que sus predecesores españoles les habían ahorrado. Permítaseme repetir que la deuda dramática, tal y como indica el propio argumento de *Le Cid,* ha sido reconocida con frecuencia, pero que la deuda en la prosa es probablemente mayor.

Un mero vistazo superficial a las obras serias de Quevedo debería convencernos del disparate que representa estudiar literatura parroquia por parroquia; y debería darnos una idea de cuánto duró la capacidad española para despertar en el plano intelectual. Gracias a Don Quijote se arrojaron fardos de novelas de caballerías a la pira; pero la siguiente etapa, la segunda gran limpieza fue obra de Francia. España no produjo ningún Bayle ni ningún *Diccionario Filosófico.* Lo que Cervantes hizo en el siglo XVII en el ámbito español, lo hizo Voltaire en el dieciocho en el francés (utilizando a veces imprentas holandesas, escribiendo en cortes extranjeras o en su retiro suizo, y asentándose, en parte, sobre cimientos ingleses).

Del mismo modo que uno debería leer unas cuantas páginas de Montemayor para comprender cabalmente el Quijote, es preciso dedicar media hora a *Constancia y Paciencia del Santo Job* si uno quiere sacarle todo

su sabor a las páginas que Voltaire dedica a Ezequiel. Quevedo vivió en una época en que Cayetano, blanco de los ataques de Bayle y Voltaire, era tomado en serio. Y cualquier definición de Quevedo ha de explicar que se trataba de una inteligencia excepcional trabajando en una época muy determinada.

Sus propios intereses, sus intereses principales, se centraron, al parecer, en asuntos que ahora consideramos «obsoletos»; en cualquier caso, su estilo es digno de elogio, y la mirada se detiene con más placer en *Job* que en *Tacaño*.

VI

Los documentos relativos a la vida de Quevedo han sido reunidos con gran acierto con el volumen 48 de los Autores Españoles:

Quevedo fue bautizado el 26 de septiembre de 1580; se matriculó en la Universidad de Alcalá de Henares en 1596-97, donde permaneció hasta 1600, y donde, según sus propias palabras, enseñó filosofía y teología. En 1607 cruzó aceros con el capitán Rodríguez, con el que estableció posteriormente una gran amistad.

Emprendió varios viajes, y estuvo al servicio del Duque de Osuna, permaneciendo en Nápoles y viajando primero a Roma y luego a Venecia. En 1617 el Rey de España le recibió en audiencia privada para discutir asuntos diplomáticos relativos al Adriático. El espía principal del Duque informa de la llegada de Quevedo con los documentos de la embajada el 11 de junio de 1617.

A ello sigue la conspiración francesa para prender fuego al arsenal veneciano, y Quevedo es enviado para hacer averiguaciones.

Fue arrestado el 8 de julio de 1621, retenido bajo orden del rey, liberado el 6 de septiembre y enviado luego al exilio.

El poema de Lope contra los enemigos de Quevedo data de su enemistad con los Montalbán. Quevedo contrajo matrimonio en 1636 con Esperanza de Aragón y la Cabra, hermana del obispo de Barbastro, ocho meses más tarde hubo de partir para resolver algunos asuntos urgentes, y los satíricos citaron el menosprecio de las mujeres en su *Brutus* como prueba de que la unión no era feliz.

Fue hecho prisionero en 1639, fecha en la que declara tener 71 años, edad incorrecta a menos que asumamos que fue bautizado cuando tenía 12 años o que se había casado cuando tenía 65. Fue arrestado en una fría noche de diciembre, y corrió el rumor de que iba a ser decapitado.

Expulsado de la juridiscción de Torre Abad en 1643, presenta una memoria en la que declara haber estado tres años prisionero sin saber

la razón. Llevado a Madrid en julio de ese mismo año. Se suceden testamentos, codicilos, y un certificado de defunción fechado el 8 de septiembre de 1645; la causa, un abceso en el pecho, contraído en prisión.

Los documentos han sido cuidadosamente ordenados y el material está maduro para el que quiera hacer de biógrafo; el asiduo Aureliano Fernández-Guerra y Orbe, que ha hecho todo el trabajo sucio, introduce el vol. 78 con un ensayo biográfico, pero por desgracia pertenece a la escuela pre-realista. Todo son asombros y elogios, Quevedo era un fénix, un genio, etc.

Pobre Quevedo, tan pronto arriba como abajo, profesor, diplomático, duelista, vagando de prisión en prisión, casado con la hermana de un obispo a los 59 años de edad...; este hombre ofrece todos los ingredientes necesarios para un estudio tragicómico de la condición humana.

Huyó con la mujer de un compañero de estudios, hirió a este último en duelo, y fue salvado de la pena capital por una amante del rey, en una suerte de prefacio a las numerosas riñas que jalonan su vida.

Pero Guerra y Orbe escribe con el estilo florido de un hombre insulso que no se da cuenta de que el asunto de su crónica es lo bastante bueno como para caminar por sí solo, sin que vengan festones verbales a embellecerlo.

Es incapaz de mencionar un «drama improvisado pocos días antes» sin añadir que ha sido «perdida en este siglo, lastimosamente para las letras».

Lo que es una frivolidad.

Un destello de genio puede producir un poema casi al instante... si el tema ha fermentado adecuadamente en la mente de su autor. Pero cualquier drama improvisado para una función social no es una pérdida para los siglos. Su posible gloria reside tan sólo en que consiga ser el éxito de la noche. La figura de un hombre constantemente enredado en problemas por culpa de su franqueza inspira simpatía, y el gobierno debía de ser tan corrupto que después de un salto de tres siglos nos llevaría muchos años de estudio determinar si la sátira de Quevedo era justa o exagerada; desde luego, no fue un hombre prudente, y sus acciones están a medio camino del heroísmo y la fanfarronada.

En cualquier caso, haría falta un biógrafo bastante más severo que Orbe para convencernos de que Quevedo era un compuesto en bruto de todas las noblezas; valiente, aventurero, galante, esto, al menos, los más críticos y menos compasivos han de reconocérselo. De expresión clara, era dueño de una buena prosa, y había vivacidad en algunos de sus versos. Como en:

To kiss waxed lips
Is no better than kissing candles[14].

O

Many speak ill of me
And I speak them evil back
My speech is the bolder
Since tis one against the pack[15].

Su verso no carece de mérito, a menudo es «poético» sin ser gran poesía. Ciertamente, es capaz de gran dignidad en la oda «written in fortune's wreck, and with death's face over against him».

This low roofed cave with shadow clases
The ages past; in sepulchre
My soul reposes;
My spirit buried in its own carcass,
And all my senses, their significance
Lulled with a deathly poison,
Are free of their harsh master, and can sleep,
Unravelled from the dream of earthly glories
They repose
And taste of their sweet peace despite the turmoils...[16].

[14] *En el original:*

Las caras saben á caras,
Los besos saben á hocicos;
Que besar labios con cera
Es besar un hombre cirios.

Fernández-Guerra y Orbe, Aureliano, «Vida de don Francisco de Quevedo Villegas» en Biblioteca de Autores Españoles. Tomo 23: Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas. Tomo 1, *colección completa, corregida, ordenada e ilustrada por Don Aureliano Fernández-Guerra y Orbe, M. Rivadeneyra, Madrid, 1959, segunda edición, p. xlvi. Aparece como «Retirado de la Corte responde a la carta de un médico (Romance)» en Quevedo,* Obra completa, *pp. 858-862 (861)., v. 121-124.*

[15] *En el original:*

Muchos dicen mal de mí,
y yo digo mal de muchos;
mi decir es más valiente,
por ser tantos y ser uno.

Aparece como «Refiere el mismo sus defectos en boca de otros. Romance» (1.1-4) en Quevedo, Obra completa, *pp. 1.075-1.077 (1.075)., v. 1-4.*

[16] *En el original consultado por Pound:*

En esta cueva humilde y tenebrosa,
Sepulcro de los tiempos, que han pasado,
Mi espíritu reposa,
Dentro en su mismo cuerpo sepultado;

Este poema, el último de los suyos («En esta cueva humilde y tenebrosa»), es un ejemplo perfecto de la poesía de Quevedo; esto es, el lector puede leer el resto de sus versos y no encontrar ninguna nota o tono que no esté ya presente en este cantar.

Es uno de los mejores cantares de su época. Un implacable ejercicio de comparación que respete la dignidad de la expresión debe enfrentar

Mas ya soy sombra solo de aquel hombre[17].

a estos versos de Guido

Sio fossi quello, che d'Amor fu degno
Del qual non trovo sol che rimembranza,

o a este otro

Poichè di doglia cor convien chi'io porti,

con el fin de determinar la relativa intensidad de las formas poéticas: el soneto italiano del 1500, o la canción española de 1645; y con el fin de analizar qué razones justifican, si es que hay alguna, la presencia de Quevedo, ya no sólo en la literatura española, sino en el libro de la poesía universal.

Uno, al cabo, se pregunta si Quevedo es una figura histórica de interés o un ciudadano permanente del Parnaso.

Y todos mis sentidos,
Con beleño mortal adormecidos,
Libres de ingrato dueño,
Duermen despiertos ya de largo sueño:
De bienes de la tierrra
Gozando blanda paz tras dura guerra...

El Parnaso Español, *Imprenta de Joachin Ibarra, Madrid, Tomo I, 1768, p. 65.*
Sin embargo, el texto fijado por Blecua muestra grandes alteraciones:

En la que escura ves, cueva espantosa,
sepulcro de los tiempos que han pasado,
mi espíritu reposa,
dentro en mi propio cuerpo sepultado,
pues mis bienes perdidos
sólo han dejado en mí fuego y gemidos,
victorias de aquel ceño,
que, con la muerte, me libró del sueño
de bienes de la tierra,
y gozo blanda paz tras dura guerra...

«El escarmiento (Canción)» en Quevedo, Obra completa, *pp. 12-15 (12)., v. 17-26.*

[17] *«Canción», en* Parnaso Español, *Imprenta de Joachin Ibarra, Tomo I, 1768, p. 66. No he encontrado este verso en la edición de la obra completa del poeta confeccionada por José Manuel Blecua.*

Un servidor se inclina por lo primero, además de juzgar con severidad cuánta de su poesía merece ser extraída de la «jaula» de los «cien mil dellos (poetas)» que el propio Quevedo vio en las pocilgas o zahurdas de Plutón.

El Verlaine de «Qui dira les torts du rime», tiene un predecesor en esta sátira donde Quevedo trata al inventor de la rima consonante (en tanto que distinta de la asonante) como sigue:

A lady absolute
As Lucrece in constancy
Had lost her good repute
for a rhyme, and all her brillancy was
turned into stupidness
Because the waywardness
of the tercet Forbade the word astute.

Herod's termed innocent,
Christians called Jews
Because the words are bent
As the rhymes choose.

Having writ, at the start an «hundred-fold»
an honest wife's mate
must bear the common fate
and terminate
the poem «cuckold»[18].

[18] *En el original:*

Dije que una señora era absoluta,
Y siendo más honesta que Lucrecia,
Por dar fin al cuarteto la hice puta.
Forzóme el consonante á llamar necia
A la de más talento y mayor brío:
¡Oh ley de consonantes dura y recia!
Habiendo en un terceto dicho lío,
Un hidalgo afrenté tan solamente
Porque el verso acabó bien en judío.
A Heródes otra vez llamé inocente;
Mil veces á lo dulce dije amargo,
Y llamé al apacible impertinente.
Y por el consonante tengo á cargo
Otros delitos torpes, feos, rudos;
Y llega mi proceso á ser tan largo,
Que porque en una octava dije escudos,
Hice sin más ni más siete maridos,
Con honradas mujeres, ser cornudos.
Aquí nos tienen, como ves, metidos
Y por el consonante condenados.

Swinburne ensayó una leve queja contra la vaguedad expresiva, pero no se aplicó el cuento. Quevedo evita caer en el disparate que ridiculiza, pero no logra ser lo bastante conciso, ni evitar los peligros de las «consonantes».

Las objeciones de Quevedo tienen el tono de la buena crítica, y si uno le echa un vistazo al *Tesoro de los romanceros de Ochoa,* comprueba que es capaz de distinguir entre un romance bueno y otro malo antes incluso de leerlo: basta determinar si tiene rima asonante o consonante.

Aventuro una conclusión: por lo general, la poesía de Quevedo formó parte del petrarquismo y la decadencia; su prosa se movía en ocasiones en la dirección del progreso; debemos aprender a evaluar la relativa perdurabilidad de los libros; algunos de los firmados por Quevedo fueron efímeros, concebidos como tales; recibió elogios en vida; sus obras fueron editadas con regularidad durante dos siglos; no es probable que su autor sea resucitado para formar el cimiento o el núcleo de nuevos movimientos poéticos.

Por otro lado, las obras de Quevedo, tomadas en su conjunto, son lo bastante densas, lo bastante espaciosas, albergan tanta *copia,* como dirían los retóricos latinos tardíos, que cualquiera que quiera tomarse una semana de descanso y dejar su época puede descender peldaño a peldaño, página a página, al mundo de Quevedo. No son, en fin, parte del canon, pero pueden ser un amable desvío ilustrativo.

La frivolidad cansa, los chistes viejos se caen de puro viejos y huelen a formol. Todo verso desprovisto de tensión extrae la vida del pensamiento.

Man born of weak woman
is born to trouble.
A broken flower
a transient bubble
foreign to pleasure, filled with continual sighs
as a vaint shadow flees
at sunset and is born at sun-rise[19].

Huye a la tarde y nace a la mañana,

ejemplo cimero de *usteron proteron.*

¡Oh míseros poetas desdichados,
A puros versos, como ves, perdidos!

«Las zahurdas de Plutón, antes Sueño del infierno» en Biblioteca de Autores Españoles. Tomo 23, *pp. 307-324 (317). Quevedo pone estos versos en boca de uno de los poetas condenados; la intención paródica es evidente.*

[19] *En el original:*

Al fin hombre nacido
De mujer flaca, de miserias lleno,
A breve vida como flor traído,
De todo bien y de descanso ajeno,
Que, como sombra vana,
Huye á la tarde y nace á la mañana.

Este tipo de cosa no está mal si es espontánea, pero no resiste un examen detenido.

Gran parte del verso español de los siglos XVI y XVII está a este nivel. No sirve de nada mirar a otro lado.

Nada irrita tanto como esta insistencia en un tono ligero cuando uno no está de humor.

La verdadera poesía concita respeto incluso cuando más alejada está del humor particular del lector.

La reputación de los editores españoles no sale muy bien parada; considérense si no estos dos ejemplos de provincianismo: el acreditado editor de Quevedo se olvida de la referencia al muy famoso soneto de Du Bellay, de que hablé antes, y en otra famosa colección española me he encontrado con una traducción del pasaje introductorio de la *Ars Poetica* de Horacio, titulada (y así está impresa) «Madrigal».

Ezra Pound

Traducción y notas de Jordi Doce

Versos citados al comienzo de «Visita de los chistes (Quinto sueño)» en Biblioteca de Autores Españoles. Tomo 23, *pp. 332-349 (333). Según nota a pie de página del propio Quevedo, estos versos son traducción del pasaje «Homo natus de muliere...», capítulo XIV del* Libro de Job.

Poética y filosofía: el pensamiento literario de Antonio Machado

Antonio Machado encarna como pocos escritores de nuestra lengua la noción de poeta filósofo. Sería necesario recordar los poemas filosóficos de Juana Inés de la Cruz, José Gorostiza, Jorge Luis Borges y Octavio Paz entre algunos otros. Alguien podría afirmar que ninguno de estos autores son filósofos si los observamos desde unas determinadas exigencias académicas; pero es indudable que todos ellos tienen poemas que expresan un pensamiento, una preocupación metafísica, cuando no una obra ensayística de indudable valor. Por otro lado, en cuanto a un buen número de los que se consideran filósofos, si nos atenemos a una exigencia de pensamiento, habría que concluir que no lo son: son profesores de filosofía que explican con mayor o menor fortuna las líneas generales del pensamiento o a este o aquel autor. No será extraño que en el próximo siglo –tan próximo– se lea con más interés a algunos literatos, además de por su valor creativo, por su labor reflexiva, por su penetración en el campo del saber; y a algunos filósofos, que lo son gracias a una conciencia muy estricta del género, como ejemplos de charlatanería.

Las raíces y alcances del pensamiento de Antonio Machado han sido ya muy estudiados[1]. No siempre sabemos si leyó a tal o cual autor, pero hay suficientes referencias en su prosa como para no despistarnos demasiado. Algunos han querido darnos una imagen de un Machado que apenas había frecuentado la filosofía, pero sabemos por él mismo que la filosofía era lo que ocupaba mayormente su lectura desde principios de siglo. Es bien sabido que siguió un curso con Bergson, es muy probable que leyera a Schopenhauer y sin duda a Kant y Platón. Fue contemporáneo de dos filósofos españoles a los que debió mucho: Unamuno y Ortega. Por otro lado, Rubén Darío dejó escrito que la «luz de sus pensamientos casi siempre se veía arder», y es un lugar común retratarlo como solitario y meditabundo. Es decir, leyera más o menos (y no creo que

[1] *Todas las citas de Antonio Machado remiten a la edición de Oreste Macrí:* Poesía y prosa, *4 vols. Ed. Espasa Calpe, 1989.*

fuera mucho ni sistemático) en esta disciplina, lo que sí parece cierto es que era dado a pensar, condición esencial para que alquien tenga ideas[2]. En cuanto a su obra poética, es rastreable, desde *Soledades*, una línea razonadora que se va acentuando a lo largo de su vida. Además, Machado se ocupó de cuestiones relacionadas con la historia de la literatura y con la construcción, nunca sistemática, de una poética. Una poética y una erótica, ambas recorridas por una noción fundamental y que ha dado mucho que hablar: la otredad. Que su poética esté tan vinculada a la erótica, y al humor, me parece crucial y apunta a un tercer invitado: el hombre sabio. No el enciclopédico, sino el que sabe que su propia vida no puede ser ajena a aquello que piensa. O en términos machadianos, el que no olvida en la abstracción, en la universalidad de la razón, el elemento subjetivo: no tanto mi yo, como la conciencia de que ese yo es esencialmente heterogéneo.

Gran parte de las preocupaciones filosóficas de Machado trata de dar respuesta a sus gustos literarios, o si se quiere, sus gustos y disgustos literarios, no se quedan sólo en eso sino que trataron de encontrar una explicación razonable y hasta una metafísica. Fue Machado quien dijo que todo poeta, e incluso cada poema, debía tener una metafísica. Yo creo que la poética de Machado, nunca del todo conclusiva, tiene que ver mucho con la metafísica expuesta por sus heterónimos Abel Martín y Juan de Mairena, hasta el punto de que podemos leer la una como fundamento de la otra, aunque ambas sean insustentables, sin que esto quiera decir que carezcan de verdad; sólo apunto a que ambas se mueven en un terreno de dimensión ensayística: pueden ser convincentes pero carecen de prueba. Se podría decir que la prueba de una poética es un poema, pero si lo pensamos radicalmente un poema no prueba nada, porque la poesía no trata de demostrar nada, tal vez sólo quiere mostrarse.

Las relaciones de Machado con la poesía y con la filosofía son complejas: no terminó, creo, de encontrarse bien en ninguno de los dos géneros. Como poeta pensó que las palabras no debían expresar conceptos al menos que fueran productos de profundas intuiciones, y traía como ejemplo a Manrique, para exaltar la acentuación de lo personal y al mismo tiempo su facilidad para hacerlo genérico. Por el contrario, encontraba en la poesía barroca lo opuesto: una fuerte conceptualización

[2] *He tenido en cuenta para este tema las obras siguientes: Antonio Sánchez Barbudo,* El pensamiento filosófico de Antonio Machado, *Madrid, 1974; José María Valverde,* Antonio Machado, *Ed. Siglo XXI, Madrid, 1975; VV.,* En torno a Antonio Machado, *Edición de Francisco López, Júcar, 1989; VV.,* Antonio Machado: el poeta y su doble, *Universitat de Barcelona, 1989; José Luis Abellán,* El filósofo Antonio Machado, *Ed. Pre-textos, 1995 y Octavio Paz, «Nosotros los otros», en* OC. *vol. XI, Ed. Círculo de Lectores, Barcelona, 1997.*

desprovista de intuición. O lo que sería igual, y siempre empleando su propio lenguaje: una acentuación de lo homogéneo, que es lo propio del pensamiento lógico, y una disminución de lo heterogéneo, que es lo propio de la lírica. Es sabido que Machado tenía pocas simpatías por el arte barroco al que conceptuaba de exterior y de «escolástica rezagada». Desaprobó a un tiempo y por la misma razón al conceptismo y al culteranismo: ambos le parecieron abstractos, arte producto del arte y no de una realidad temporal viva. La poesía afín a su gusto tenía que ver con el cancionero y el romancero tradicional, Jorge Manrique, Lope, Bécquer, Juan Ramón Jiménez. Creo que podría decirse en cierto sentido que su visión del romanticismo, del que toma en el aspecto literario su reivindicación de lo popular, tiene que ver sobre todo con su amor por la poesía de tipo tradicional, pero no tomó de este movimiento de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, sus elementos modernos. Dicho de otra forma, lo popular se renueva en Alberti, Lorca y otros poetas de su tiempo porque leyeron a los barrocos y a los vanguardistas, desde el creacionismo a los surrealistas; mientras que Machado se mantuvo alejado de lo característico de nuestro siglo de oro y del primer tercio del siglo XX. Los ejemplos de lo peor del barroco los solía escoger de Calderón, y a veces de Góngora, poeta del que admiraba, sin embargo, varios sonetos, pero muy poco la *Fábula de Polifemo y Galatea* o las *Soledades*. De Góngora dijo algo que nos puede servir para entender luegos ciertas preocupaciones filosóficas. Juan de Mairena, uno de sus heterónimos, vio su poesía, sobre todo los grandes poemas citados, como «arduo trasiego de imágenes generales», un «ejercicio de mera lógica». No se puede decir que lo que expresan sus heterónimos no se debe atribuir a Machado porque en realidad, tanto Abel Martín como Juan de Mairena son rostros del mismo Machado. Lo que sí permite esa diversidad de voces es el distanciamiento en el pensar, gracias a la ironía, el juego y el humor. Esos pensamientos son serios, pero son tentativas, no los juicios de alguien dogmático. Así, pues, este antibarroquismo extremo, que es desmentido sin embargo en muchos de sus propios poemas, sin que él se diera mucha cuenta de ello, le llevó a no entender a la generación de jóvenes que sucedió a los escritores del 98, la generación del 27 que, para colmo, tuvo como imagen tutelar a Góngora, nuestro gran escritor metafórico por antonomasia. No es que no le gustara nada de lo que hacían, pero disentía de la proporción escasa de intuición y del exceso de imagen que según él alimentaba sus creaciones. Leyó a Huidobro, pero le pareció horrible; elogió el primer libro de Gerardo Diego, pero con reservas, y dijo cosas muy tremendas de Jorge Guillén y Salinas. Su rechazo no fue total, como tampoco lo fue del barroco. Y no podía serlo porque el poeta Antonio Machado tuvo algo de barroco y

aunque no abusó nunca de las imágenes abstractas y siempre sujetó su imaginación verbal, sí se puede afirmar que escribió poemas en los que el elemento intuitivo, ese que según él señala un caso y una persona, estuvo disminuido en beneficio de una construcción más impersonal. Me atrevo a sugerir al paso que Machado no fue un gran lector de poesía. Que no se entienda esto como una crítica sino como un intento de comprenderlo en lo que fue. Le interesaron algunos poetas, es cierto, pero su ignorancia o desdén por los más –y entre ellos muchos de los más grandes de los poetas franceses o españoles– es notable. En alguna parte, el mismo Machado, hablando de sus lecturas, señala que ha leído, sobre todo, filosofía. Si le creemos y creemos al mismo tiempo a los que han estudiado su pensamiento, hay que concluir que leyó poco. ¿Es cierto? No lo creo, pero volvamos al tema.

El solitario Machado fue un hombre cordial y solidario. Su soledad no coincidía con ella misma ni se entregaba a solipsismos sino que, al volverse sobre sí, se descubría como presencia y carencia de algo: lo otro, el otro. Husserl había pensado que la subjetividad trascendental es justamente intersubjetividad; y Machado, que a veces trasegó con la fenomenología de Husserl, afirmó que la subjetividad ha de trascenderse en otras subjetividades a través de la cordialidad. Ni la conciencia ni el corazón, ese órgano metafórico de la sensibilidad más radical, pueden existir en sí mismos, son el ojo que ve, son lo que ve, y lo que ve cada persona es lo esencialmente otro que a su vez es siempre diverso, nunca homogéneo: la vasta realidad irreductible. La poesía aquí cumple la misión de expresar esa realidad, no por reducción, no por abstracción, sino gracias a su capacidad de atrapar el fluido temporal. El tiempo y sus criaturas son únicos, y esa unicidad irreductible es la que el poema trata de eternizar. Entre tiempo y eternidad hay una contradicción cuya expresión es la poesía misma: la poesía es expresión eterna, luego inmóvil, de algo temporal, es decir, de algo fluyente y pasajero. El «qué se fizo» manriqueño que sirvió de gran ejemplo a Machado, acentúa un tiempo concreto, ese y no otro, y al mismo tiempo nos hace sentir que ese tiempo es el «nuestro», un tiempo que ha de ser otro, pero a condición de que sea el mismo. Esta meditación, a la que volveremos luego, es una de las inquietudes que lleva a Machado a la filosofía, pero no para ser filósofo, sino para ser poeta de otra manera. No es una cuestión de desdén por la tarea de la filosofía, en absoluto, sino de orientación personal. Creo que Antonio Machado quiso ser siempre poeta y que esta concepción de la palabra otorgó a sus meditaciones un matiz decisivo. Alguna vez afirmó que pensar era andar de calleja en calleja hasta dar en un callejón sin salida. Ese punto sin salida es el propicio para el salto metafísico o el poético, tal vez el de ambos.

He dicho que Machado no se encontraba del todo ni en la poesía ni en la filosofía. Es cierto, no es nada fácil otorgarle una identidad clara. Como poeta habló de la imposibilidad de cantar, y como filósofo, de las carencias del pensamiento lógico. En algún momento se da en su obra la nostalgia del canto y la constatación de que ya no era posible hacerlo. Había que hacerlo, pero de otra manera. No podía ser un cantor ingenuo porque ya era un poeta escindido por una conciencia crítica. Y no podía, desengañado, entregarse a la filosofía porque sabía algo que también afirmaba su maestro Ortega, que el pensar era necesariamente homogeneizador, y él estaba por lo heterogéneo: las cosas y los hechos únicos inscritos en el tiempo, aunque ese tiempo, para que viva ha de ser rescatado de la fluidez heraclitana que dice ahora y nunca. Tanto Unamuno como Ortega hablaron entre los años once y catorce de que la filosofía andaba con cosas muertas, aunque para resucitarlas como conceptos, y Machado, que había criticado a Mallarmé y a los simbolistas tanto como a los barrocos, por haber prescindido, según él, de la noticia temporal, lo que quería era recuperar el tiempo. La lectura de Bergson fue determinante, como tal vez lo fue para Marcel Proust. De hecho, Machado escribe en *Los complementarios* lo siguiente sobre el autor de *La recherche:* «Todo cuanto dice M. Proust sobre la memoria y las intermitencias está en mi "Elegía de un madrigal", publicada en 1908, en *Soledades, Galerías y otros poemas* y escrita mucho antes». Se ha dicho en ocasiones que su tendencia a la filosofía fue a partir de la muerte de su mujer, pero sin duda es algo que está en Machado desde siempre, sólo que se fue aguzando. En *Soledades* (1899-1907) escribe: «Poeta ayer, hoy triste y pobre/ filósofo trasnochado,/ tengo en moneda de cobre/ el oro de ayer cambiado», que es una versión más, aunque de importancia en Machado, de la sentencia clásica de que el árbol de la vida es verde y el de la teoría, gris. Más tarde, en *Campos de Castilla* (1907-1917), en el poema CXLI, se hace aún más evidente. Su mujer ya ha desaparecido y hay una referencia a la muerte y a la soledad como incitadoras de la reflexión:

Más hoy... ¿será porque el enigma grave
me tentó en la desierta galería,
y abrí con diminuta llave
el ventanal del fondo que da a la mar sombría?
¿Será porque se ha ido
quien asentó mis pasos en la tierra,
y en este nuevo ejido
sin rubia mies, la soledad me aterra?
No sé, Valcarce, mas cantar no puedo:
se ha dormido la voz en la garganta,
y tiene el corazón un salmo quedo.

Hay que hacer notar que Machado, aunque está hablando consigo mismo, interpela a un amigo, siguiendo una gran tradición clásica. Enfrentado a la soledad y a la ausencia, Machado percibe que el pensamiento filosófico le ofrece la posibilidad de adentrarse en la formulación de lo que en la poesía es expresión y constatación e incluso contradicción indisoluble. Machado percibe que la comprensión del yo, del enigma en definitiva de ser, de lo que él, Antonio Machado es, tiene que ver con la existencia de lo otro. Es una afirmación que niega el pensamiento schopenhaueriano del mundo como mi representación, idea que tan brillantes resultados solipsistas inspiró a Borges. Lo que Machado intuye es lo siguiente: el otro existe a pesar de mí y cuando me percibo a mí mismo surge lo otro como fundamento de mi yo. Lo uno padece una incurable otredad.

Poesía y pensamiento suponen la existencia del otro. Pensar es dialogar; cantar es afirmar al otro. «Quien razona –escribe Machado– afirma a su vecino». De ahí que Machado confiese que «En [su] soledad/[ha] visto cosas muy claras/que no son verdad». La verdad no es, pues, cuestión exclusiva del individuo ni puede serlo sino de la intersubjetividad.

Busca a tu complementario,
que marcha siempre contigo,
y suele ser tu contrario.

(«Proverbio y cantares» CLXI)

El ahondamiento que Machado lleva a cabo en la soledad humana es realmente lúcido. Rompe con toda posibilidad narcisista, aunque se cruza con esa tentación. El enigma del yo es doble; un movimiento opuesto lo recorre: el ensimismamiento o la percepción de que la soledad nunca lo es en sí misma sino de algo. Si Machado hubiera podido leer *Muerte sin fin* (1939), el gran poema de José Gorostiza, creo que le habría impactado. En muchos momentos sus razonamientos poéticos sobre la inteligencia «que todo lo concibe sin crearlo» se asemejan, pero *Muerte sin fin* es, en muchas ocasiones, un poema encerrado en sí mismo y el sujeto poético también está abismado en esa transparencia narcisista que no le permite trascenderse. En ese gran poema, el sujeto ni encuentra satisfactoriamente a Dios ni logra reconciliarse con la inteligencia. Tampoco el poema que construye Gorostiza le abre el camino hacia los otros. Paz lo vio, en su temprano y determinante ensayo, como un «monumento funerario». Machado, tal vez después de sentirse conmovido por la tremenda tensión de ese poema, habría dicho lo que ya expresó sobre Góngora o Quevedo, o lo que dijo sobre Jorge Guillén. Tal vez lo que dijo sobre los tres, y algo más que ignoramos, lo habría

pensado de Gorostiza. Pero no es esta especulación lo que me importa sino que ambos se plantearon, cada uno a su manera, los límites del pensamiento desde la preocupación por la poesía. Machado escribió muchas páginas dispersas y apuntes que luego se han editado. Una obra llena de flecos. Gorostiza apenas nos dejó unas páginas, perfectas, pero escasas, donde roza este tema. Sin embargo, en su poema, la tensión entre sustancia y forma, entre creación y concepción, es realmente eléctrica. El tema de Gorostiza, el conflicto entre sustancia y forma, se lo planteó Machado en cuanto a lo literario de esta manera: la relación entre contar y cantar. El cuento designa algo exterior a la forma mientras que el canto coincide consigo mismo, o al menos lo pretende. La poesía ha de ser palabra temporal, canto que cuenta y cuento que es tiempo, sucesión, inscripción de lo vivo en la materia, en este caso en la memoria personal. La tarea de la poesía es contraria a la de la filosofía, ha de devolver heterogeneidad a lo homogéneo, mostrar como ser lo que en el pensamiento lógico es no ser, realizar lo desrealizado. Abel Martín afirmó, con la seguridad un poco guasona que le caracteriza, que «el ser y el pensar (el pensar homogeneizador) no coinciden ni por casualidad». Esto ya lo andaba sospechado Machado mucho antes de ponerlo en boca de su heterónimo, y creo que es consecuencia lógica de lo que pensaba de la poesía y el arte barrocos: que el ser escapa entre los reflejos de los conceptos. Pensar esto y sentir que ya no podía cantar y que cada vez cavilaba más, le debió producir algún espanto. En un texto inacabado sobre Moreno Villa, Machado llega a decir que la poesía, tal como él la concibe, como palabra en el tiempo, encuentra su metro más adecuado en el romance octosilábico, debido a que «canta y cuenta» ahondando sin cesar en el pasado al tiempo que avanza, con su martilleo rápido de rimas, en el presente. Recuérdese que Machado definió la rima como la relación entre un recuerdo y una sensación. En fin, no es necesario sacar a colación aquí su aburridísimo y pésimo romance *La tierra de Alvargonzález,* que también conoció una versión en prosa. Lo que me interesa ahora no es tanto la diferencia entre lo que Machado teorizó y sus logros poéticos –que fueron grandes– sino la índole de sus problemas entre filosofía y poesía.

Yo creo que, aparte de que no se puede decir que Antonio Machado comprendiera bien el arte barroco o la poesía simbolista, y que no supiera valorar los logros de la poesía de su tiempo (una historia de la literatura por Machado sería algo realmente caprichoso: encontraríamos sin duda buenos autores, pero las ausencias serían notables), su crítica de estas actitudes puede aplicarse con cierto valor a los excesos del barroco. Claro que hay en mucha literatura barroca, cuyo ejemplo máximo puede ser Góngora o Calderón, exceso de retruécanos y de conceptos hasta el

punto de que el poema, encumbrado en su exterioridad, pierde la vida, y lo mismo ocurre en cierta poesía simbolista. Pero Machado aplicó sus ideas no sólo a los excesos sino que, llevado por una concepción de la literatura donde lo popular es determinante, criticó las formas y aventuras más intelectualizadas. Hijo de su tiempo y de una familia que se dedicó al estudio de la canción popular, llegó a afirmar que apenas había algún soneto notable en toda la historia de nuestra literatura. Hay que hacer notar que es una forma que no abunda en su obra poética, mientras que sí cultivó en abundancia el verso de arte menor. Creo que debemos ver en la forma silogística del soneto, no diré su rechazo pero sí su prevención. Sin duda el soneto le pareció mucho más mental que la canción, y lo es, pero para él ese acercamiento a lo mental lo sitúa peligrosamente a concebir el ser como nada, como no siendo, mientras que la canción es afirmación del ser. La canción es intuitiva y cercana a lo natural, es poco artificiosa, acentúa lo temporal, en fin, todo lo contrario de lo que Machado piensa que es la poesía barroca: conceptuosa, artificiosa, carente de temporalidad. Es verdad que la rima es notable en la poesía de Quevedo, Calderón o Villamediana, y que eso podría acentuar la sensación y el recuerdo, el pasado en el presente; pero no: Machado cree que la rima barroca es ornamental y que, a diferencia de la copla, el autor barroco se entrega en sus sonetos y otras formas complejas, a exaltar la dificultad y a «desnaturalizar la lengua viva». Sí, todos recordaremos (y a Machado no se le escapa) que el mismísimo Góngora es autor de un gran puñado de poemas escritos en métrica tradicional, pero Machado los encuentra sofisticados. Para Machado el barroco no hace literatura de la vida sino de la literatura. Es pues un mundo de reflejos que tiende a prescindir de lo real. Él no emplea este término, pero de conocerlo lo hubiera dicho así: es metaliteratura, mientras que una canción con rima asonante iba directamente de la flor, por emplear una metáfora suya. Las metáforas y los metalenguajes son literatura de literatura, y han prescindido en buena parte del tiempo y del sujeto. No es esta mesa y esta hora, no soy yo nostálgico de un suceso concreto, de aquel y no de otro, sino mesa y tiempo, la nostalgia de lo que pasa sin retorno, etc. Se prescinde del sujeto para alcanzar objetividad, del ser hecho de tiempo único y fugitivo por una abstracción. No es que Machado crea que lo que canta el poeta corresponde a un individuo, porque el verdadero sentimiento no es nunca propio, gracias a la percepción de que somos, como ya se ha visto, esencialmente otro. El sentimiento («un corazón solo/ no es un corazón») no es exclusivamente mío y mucho menos el lenguaje.

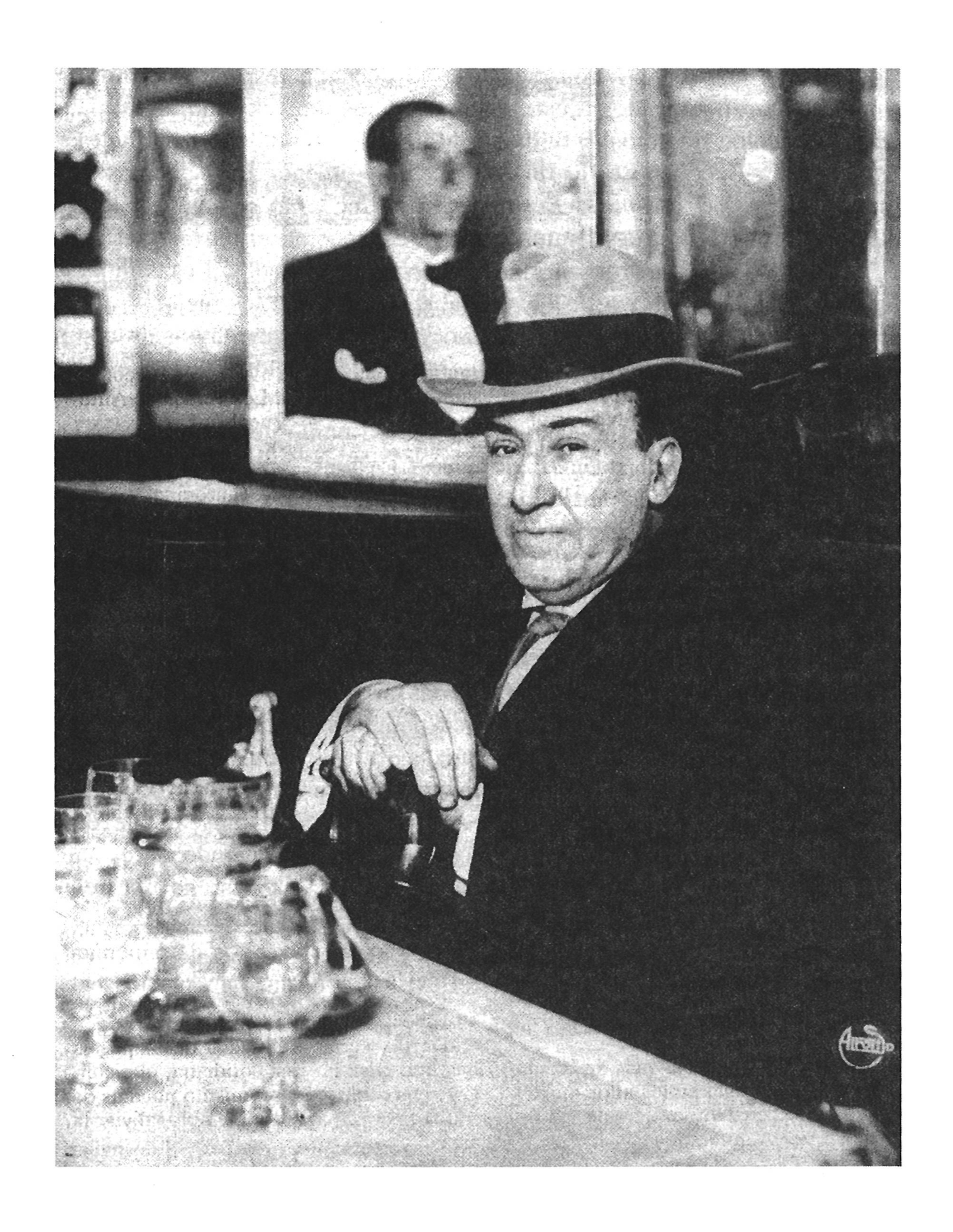
Desde Sánchez Barbudo a José Luis Abellán, pasando por Octavio Paz, son ya muchos los que le han dado vueltas a esta idea de Machado. Fundamentalmente lo que Machado afirma es un retorno a la noción de

diálogo de Platón, que supone que la razón humana es pensamiento universal. Aunque no sabemos la causa profunda de las reticencias respecto a Kant, ni sabemos que le reprochaba a éste su concepción del hombre como ser genérico, trascendiendo el sujeto individual con el fin de conocer aquello que pretendía el mismo Machado: no tu verdad ni la mía sino la Verdad. Además de cuestiones del orden del pensamiento mismo aventuro que se trata de una desconfianza ante el lenguaje filosófico mismo, ante el método. Cuando Machado, a través de sus heterónimos filosofa, lo hace de manera dialógica. No hay que olvidar que Machado era poeta, y que un poeta no puede olvidar que las palabras no sólo son conceptos sino forma y que esa forma es significativa. Machado diría que lo subjetivo no está reñido con lo universal porque hablando de un hombre también hablamos de todos siempre que descubramos no la actitud solipsista sino la común, es decir siempre que al hablar consigo mismo descubra la otredad constitutiva de su ser. La razón tendrá verdad siempre que pueda reconciliar el no ser con el ser, tarea imposible. Aquí salta de nuevo Machado como pensador paradójico. Ya lo sugerí al principio: no se encontraba a gusto ni en la poesía ni en el pensamiento, y esto lo digo con verdadera admiración. De ahí que recurra a elementos no racionales sino afectivos para resolver más de un problema. Ve con enorme simpatía la noción dialógica de Sócratas (noción y dramatización), pero dice que la cordialidad, esa creación cristiana en cuanto que la concibe como central en su visión de la vida, es la verdadera mediación. El diálogo filosófico es un ejercicio admirable de la razón, pero lo cordial es un impulso que tiene que ver con las pasiones: el deseo, el amor, la inclinación, en definitiva, hacia el otro desde lo sentimental, en el más profundo sentido de esta palabra. O dicho de otra forma: la tensión erótica hacia el otro. Machado ya había resuelto que la conciencia, al volverse sobre sí misma, se descubre como carencia de lo otro. La conciencia es el dato negativo de una positividad irreductible. Lo que *es* aparece en la conciencia como no ser, produciendo «la ilusión del objeto», esa «creación específicamente humana», según él, que habría sido un regalo de Dios, del Dios machadiano que es creador no de lo que es, porque Dios ya es plenitud de ser, sino de la nada. De aquí que Abellán diga que la metafísica de Machado no es una ontología sino una meontología, una ontología del no ser.

Aquí podemos volver al principio, con el fin de no plantear demasiadas cuestiones y sí conjeturar alguna respuesta que puedan arrojar algo de luz sobre lo que podemos llamar «la paradoja Machado». Para Machado el ser es lo que aparece, una inagotable posibilidad de aparecer, mientras que el no ser –que sería según él el tema de toda metafísica– tiene que ver con el «mundo de las formas, de los límites, de las

ideas genéricas y de los conceptos vaciados de su núcleo intuitivo» (pág. 1180, *OC)*. Es decir que tiene que ver con la filosofía en su sentido más ortodoxo, mientras que la poesía, tal como él la concibe también, es una actividad de sentido inverso porque trata de «realizar lo *desrealizado»;* según sus propias palabras: «una vez que el ser ha sido pensado como no es, es preciso pensarlo como es; urge devolverle su rica, inagotable heterogeneidad» (vol. II, pág. 691, OC). Y lo que es está inscrito en el tiempo. El tiempo es el eje de todo este paso de no ser al ser, o más: de esta delimitación de fronteras. Lo que Machado le criticaba a Calderón, tomándolo como ejemplo de hipérbole barroca, es que hubiera prescindido del tiempo, que hubiera eliminado la noticia temporal transmutándola en imagen genérica. «El poema, afirma Machado, que no tenga muy marcado el acento temporal estará más cerca de la lógica que de la lírica»; y aquí acento temporal es igual a presencia de lo real, como se ha visto antes, de lo que aparece, de aquello que no es reductible porque al hacerlo perdería su «núcleo intuitivo». La poesía, pues, tiene que ver con la apariencia y si se hace abstracción de ésta para acentuar el valor genérico, se pierde la consustancial heterogeneidad. El ser es heterogéneo, nunca homogéneo.

Según esta poética, intuida por Machado desde sus inicios literarios maduros, y que penetraría en su búsqueda metafísica, un poema filosófico es una contradicción, tan hipogrifo como el caballo que tira a Rosaura entre las peñas al comienzo de *La vida es sueño.* Yo creo que Antonio Machado roza con una inteligencia extraordinaria lo fundamental, pero su gusto inclina su pensamiento hasta convertirlo en un crítico literario de dudosa lucidez. No me refiero a su concepción de la otredad, ni a tantas otras observaciones, de un inmenso valor, tanto por lo que dice como por cómo lo dice, sino a su visión de la literatura. Extremó tantos sus ideas sobre literatura que tenía forzosamente que escribir, por un lado *La tierra de Alvargonzález,* romance que pretende acentuar la noción de tiempo, y por el otro el poema «Al gran Cero», poema filosófico por excelencia. ¿Por qué no los reconcilió? No me refiero a los dos poemas, que no hay manera de reconciliarlos, sino al problema que formalmente plantean. Las tensiones entre abstracción y concreción, entre tiempo y no-tiempo, entre cuerpo y no-cuerpo, son indisolubles, pero Machado relacionó el no ser, a la Nada, con la tarea de la filosofía, de la lógica dice en ocasiones, pero vemos que lo aplica lo mismo a Kant que a Hegel porque pensaba sobre todo en el pensamiento que prescinde de la anécdota, ya lo hemos dicho, y acentúa la voluntad de sistema. De aquí lo aplica a toda literatura que en alguna medida se toma como objeto a sí misma (metaliteratura, desde Cervantes a Joyce), porque para él nada se debe parecer más que la relación de una idea con un concepto

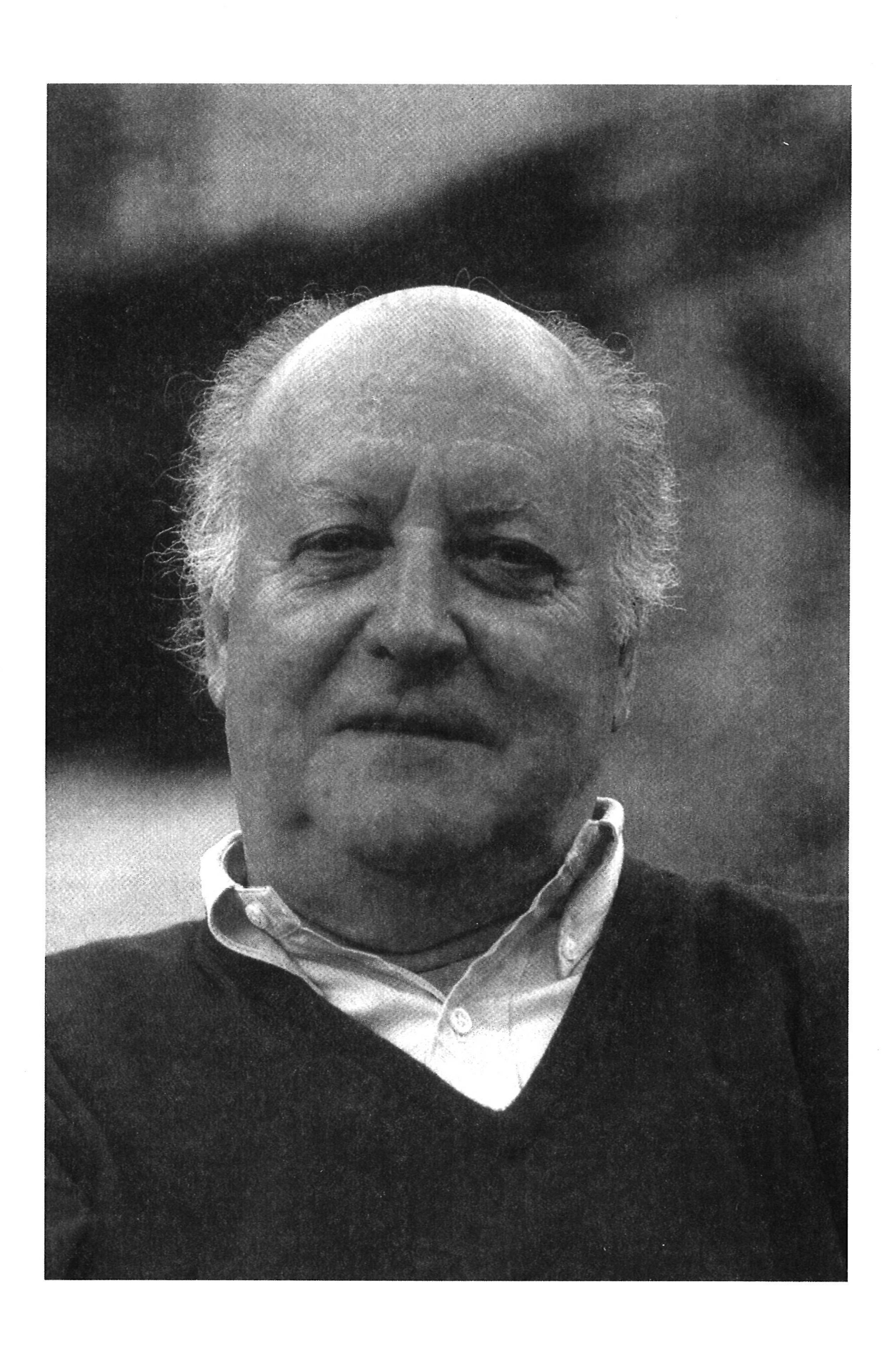


Antonio Machado por Alfonso.

(lógica) que una palabra consciente de su posición respecto al lenguaje (metaliteratura). Llegados a este punto tenemos, por un lado al Romancero, la canción tradicional, Berceo y Manrique, en nuestra tradición más antigua; y a Bécquer y a cierto Juan Ramón Jiménez (no sabemos qué hubiera dicho de su poema *Espacio),* en lo moderno. Frente a ellos, y con baja apreciación, la literatura mística en general, el barroco, el simbolismo, y los del nuevo gaitrinar, es decir, los llamados poetas del 27. Salvó a Moreno Villa, un poeta estimable, pero no de los mejores. ¿Qué es lo que falló en un pensador tan fino y tendente al escepticismo como Machado? ¿Por qué su visión de la literatura fue más torpe aún que la de Menéndez Pelayo? Machado quiso dotar al pensar de razón poética, pero rehusó otorgar a la poesía, al menos desde un punto de vista teórico, ya que no como autor de poemas, impulso filosófico, por causas que creo ya he apuntado aquí. La fusión de ambas actitudes no fue su tarea sino, cada uno a su manera, de filósofos como María Zambrano o Martín Heidegger, de poetas como André Breton, Borges, Octavio Paz o Luis Cernuda. Muchos de los poemas de Antonio Machado son poemas filosóficos, y muchas de sus páginas filosóficas tienen un indudable valor literario que nos sitúan en ese límite donde verdad y forma se confunden. Esas páginas no pudieron escribirlas ni Menéndez Pelayo ni Unamuno. Forman parte de lo mejor de su tiempo y no han dejado ni creo que dejen de tener actualidad. Pero quizás ese Machado fue un desconocido de sí mismo, y ese desconocimiento le restó, a mi modo de ver, la lucidez que le hubiera permitido leer el pasado y el presente de otro modo. Ignorar esto en su obra, como se ha venido haciendo desde una actitud veneradora y ajena a la verdadera crítica, que supone una relación viva y polémica con la obra, nos condena a repetir errores. ¿Acaso no se relega hoy en día, desde similares presupuestos a los de Machado, toda poesía de tono metaliterario o reflexivo? Afortunadamente los poemas se revelan contra las encorsetadas poéticas de sus autores.

Juan Malpartida

CALLEJERO



Jorge Edwards, la ficción de la memoria

Durante buena parte de su carrera diplomática Jorge Edwards desarrolló casi en secreto una actividad paralela. No era el espionaje, aunque compartía con éste su carácter clandestino; se trataba del ejercicio de la literatura. Así, mientras representaba a su país, Chile, en foros internacionales donde se discutían arduos temas como los aranceles aduaneros o se limaban diferencias para llegar a la firma de determinados tratados de integración económica regional, iba entretejiendo historias que hablaban de mujeres fantasmales y huidizas, de los ritos de iniciación sexual de la adolescencia, del asedio de la soledad, o que retrataban mordazmente los hábitos de la alta burguesía. En rigor, su tarea literaria no era desconocida, pero él prefería mantenerla en un segundo plano casi vergonzante, quizás porque desde muy chico había oído que su familia se refería al primo de su padre, el famoso escritor Joaquín Edwards Bello, como el inútil de Joaquín.

En Jorge Edwards convergen el creador de ficciones y el memorialista apasionante, digno heredero de una tradición chilena que en el siglo XIX tuvo su ejemplo más notable en Vicente Pérez Rosales. Es consciente de ese entrecruzamiento: He escrito memorias a la manera de la ficción y ficción a la manera de las memorias, *dice. Empezó a escribir en la adolescencia los cuentos que más tarde reuniría en su primer libro,* El patio *(1952); más tarde aparecerían otros volúmenes de relatos:* Gente de la ciudad *(1961);* Las máscaras *(1967);* Temas y variaciones *(1969);* Fantasmas de carne y hueso *(1993). Su primera novela fue* El peso de la noche *(1964), a la que seguirían* Los convidados de piedra *(1978);* El museo de cera *(1980);* La mujer imaginaria *(1985);* El anfitrión *(1987). El gobierno del presidente Salvador Allende le confió, en 1970, como encargado de negocios, la misión de abrir la embajada de Chile en La Habana tras la reanudación de las relaciones diplomáticas con Cuba. Era la época de la detención del poeta cubano Heberto Padilla, y Edwards sostuvo varias discusiones con Fidel Castro. De esa experiencia nacería en 1973* Persona non grata, *libro que recoge su memoria personal de aquellos días y traza un retrato crítico de Fidel y de su*

régimen, pero que abarca un registro más amplio y dramático: las relaciones del intelectual y la política. La obra, que obtuvo enorme repercusión, le valió ser situado en el centro de la polémica en los medios de izquierda.

Cuando Pablo Neruda era embajador chileno en Francia, Edwards, diplomático de carrera, fue su ministro consejero. Ambos se conocían desde hacía muchos años, pero en esas circunstancias la relación se intensificó. La evocación de Neruda, de su generación literaria y de la suya propia la plasmó en otro libro de memorias, Adiós, poeta... *(1990). Destituido por la dictadura del general Pinochet de su cargo diplomático, Edwards se exilió en 1973, durante cinco años, en Barcelona, donde pasó a dedicarse plenamente a la literatura y al periodismo; en 1994 el gobierno democrático de su país lo designó embajador ante la Unesco; en 1997 se retiró definitivamente de la diplomacia.*

Escritor sutil, distante del patetismo y del exceso, en su última novela, El origen del mundo, *publicada en España por Tusquets en 1996, su habitual ironía se torna más compasiva y melancólica, hasta convertirse en una mirada desencantada y crepuscular sobre las ilusiones perdidas y la vejez. Actualmente trabaja en la que califica como su novela más ambiciosa, ambientada en el Chile colonial y en el Madrid coetáneo.*

Jorge Edwards nació en Santiago en 1931. Estudió derecho y filosofía e ingresó por concurso en el cuerpo diplomático, tras lo cual perfeccionó sus conocimientos en Estados Unidos, en la Escuela de Asuntos Públicos e Internacionales de la Universidad de Princeton. Tiene en su haber, además, una fugaz y fracasada incursión en la agricultura.

En octubre pasado el Instituto de Cooperación Iberoamericana organizó en Madrid una Semana de Autor dedicada a Edwards (Ver sección Agenda). *El escritor otorgó en esa ocasión la siguiente entrevista a* Cuadernos Hispanoamericanos.

–*Su última novela,* El origen del mundo, *publicada en España por Tusquets, quizás debería llamarse* El ocaso del mundo.

–Es un poco irónico eso del origen.

–*Lo digo porque me pareció impregnada de un clima muy crepuscular, no sólo en el sentido de la pasión crepuscular de su protagonista, el doctor Patricio Illanes, sino de todo lo que palpita en el relato. Me pareció también crepuscular el tratamiento de las ideologías. Me gustaría conocer su opinión al respecto. Usted siempre fue crítico con respecto al marxismo, al castrismo, al llamado socialismo real, desde un ángulo liberal. Pero aquí, si bien reitera esas críticas perfectamente conocidas desde* Persona non grata...

–No es el objetivo del libro, es el escenario mental de los personajes.

–Por supuesto, me refiero a otra cosa, a unos acentos que creo novedosos en su mirada crítica: hay en ella un tono melancólico, una cierta piedad a lo Chejov, diría que hasta una intención más distanciada y comprensiva, además de burlona, hacia las ideologías que fueron hegemónicas hace algunos años y también hacia sus portavoces.

–No me extraña lo que usted dice, porque soy un viejo admirador de Chejov, desde mi adolescencia he sido lector de Chejov y en mi trabajo de cuentista muchas veces seguí de alguna manera las líneas chejovianas, esa especie de compasión irónica, de ironía, de crítica, pero acompañada de una actitud compasiva. Creo que eso quizás se ha dado en esta novela; en este sentido nadie lo había dicho antes, ni yo mismo lo había pensado, pero me parece interesante la observación. Los personajes son muy confusos, muy torturados, pero en el fondo un poco ingenuos, y así se van estrellando contra la realidad. La menos ingenua de esta novela es la mujer, Silvia, que es la que cierra la historia.

–Evidentemente. La narración pasa del doctor Illanes a ella, que pone el broche final. Funciona en cierto modo como portadora de la lucidez.

–Por algo hago que ella cierre la novela, es una indicación, creo que resalta la ingenuidad de otros personajes, un poco fantoches, un poco muñecos; sí, quizás sean bastante chejovianos.

–Incluso advierto que esa mirada crítica atenuada por una cierta compasión no sólo la dirige hacia los comunistas o ex comunistas, sino también, por ejemplo, a los surrealistas. Creo que es significativa la charla bastante patética que tiene Illanes con el pintor y poeta surrealista Benedicto Morgado, discípulo de Vicente Huidobro. El tratamiento que hace usted de este personaje, y más aún de su esposa, Elvireta, está teñido de una visión piadosa e irónica hacia lo que ellos creyeron que fue revolucionario y hoy resulta inofensivo y anacrónico. Su novela me dejó la impresión de que esa mirada la dedica tanto a los comunistas como a los surrealistas, a los discípulos de Huidobro, a las vanguardias estéticas.

–Sí, a todas las experimentaciones ideológicas típicas de este siglo: la vanguardia estética, la vanguardia política. De manera que *El origen del mundo* viene a ser una novela muy de fin de siglo, de un fin de siglo en el que todo eso se revisa, se mira con cierta perspectiva, con cierta distancia, desde un presente en el que todos somos conscientes de que se anuncia otra cosa que no se sabe qué es y que hasta puede ser muy negra.

–A mí me pareció descubrir una relación entre su novela y el cuento de Borges «Emma Zunz». No hablo de ninguna semejanza de tono ni de objetivo literario, sino de una cierta conexión estructural.

—Recuerdo vagamente ese cuento, pero me sorprende mucho que guarde alguna relación con mi novela. No había pensado en eso, en absoluto.

–El final del cuento de Borges dice: «La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios». Lo que cuenta Silvia es que la infidelidad existió, pero con Alfredo Arias, nunca con Felipe Díaz; jamás se acostó con él, lo amó, y dice ella que él ni se dio cuenta. Todo el fantasma de su marido estaba proyectado en realidad hacia una persona, Felipe Díaz, que no tenía nada que ver.

–Todo era verdadero salvo algunas circunstancias... Bueno, ahí hay una cierta ironía sobre la identidad, incluso de la situación, que usa mucho Borges, y puede ser que yo use esa ironía sobre la realidad del personaje, sobre la época, sobre si todo eso existió o no existió, que eso pudo ser verdadero pero quizás cambiando algunas circunstancias, todo lo cual es un procedimiento bastante típico de la literatura fantástica. Hay una literatura fantástica que utiliza mucho el tono conjetural, que es lo que yo hago en muchas de mis cosas. Ahora bien, yo veo *El origen del mundo* como una novela bastante más realista, incluso irónicamente tradicional; nada más tradicional que el triángulo. Hay un poco de pastiche, un poco de parodia de géneros: el género de la novela de adulterio, de la novela de pesquisas, del melodrama.

–De cierto sentimentalismo popular latinoamericano...

–También, ahí está Gardel, está el bolero y está también Rubén Darío.

–Sus libros tienen habitualmente referencias históricas muy concretas, de algún modo son de tipo memorialístico.

–Yo diría lo siguiente: he escrito ficción y he escrito memorias, pero cada vez que he escrito memorias lo he hecho con el tono y el estilo de la ficción, con el lenguaje de la ficción. Por ejemplo, *Persona non grata* son las memorias de tres meses vividos en La Habana, pero no es un ensayo sobre Cuba, no es un tratado político, es un libro narrativo en el que se describen atmósferas, tonos en los que se conversa, etc., y todo eso es real; es una manera de contar una historia a la manera del memorialista pero utilizando el lenguaje de la ficción. A su vez, cuando he escrito ficción he hecho lo inverso: he utilizado el tono del memorialista y el del cronista, pero se trata de memorialistas y cronistas ficticios, inventados, porque lo que hay realmente allí son situaciones inventadas. Así, en *El origen del mundo* los cronistas de la historia son varios personajes: el propio doctor Illanes en buena parte del libro, un narrador en tercera persona, Silvia; son como cronistas de una historia, pero inventados. En resumen, he escrito memorias a la manera de la ficción y ficciones a la manera de las memorias.

–Precisamente, quería preguntarle si es un lector atento de los memorialistas chilenos del siglo XIX y en qué medida influyó en usted esa tradición literaria tan fecunda en su país.

–Soy lector de los memorialistas chilenos tradicionales y modernos, pero en realidad soy lector de los memorialistas de todos lados, especialmente de los franceses, a los que admiro mucho. Voy a comenzar con los chilenos: me gustan mucho las memorias de Vicente Pérez Rosales; encuentro que sus *Recuerdos del pasado* es el libro que mejor define nuestro siglo XIX, con todos los problemas de ese siglo que siguen sin resolverse totalmente hoy, como quedó demostrado con la dictadura de Pinochet y con la posterior salida de la misma. Son problemas de una enorme actualidad. Me gustan algunos otros memorialistas chilenos del XIX, pero indudablemente el fundamental es Pérez Rosales. En el siglo XX se produjeron también bastantes libros de memorias interesantes, como los de José Santos González Vera; escribió uno titulado *Cuando era un muchacho* que es muy bonito. Me gusta este género, sí, y he sido un lector fervoroso de toda la literatura autobiográfica de Stendhal, a quien cito mucho: aparece, por ejemplo, en *Persona non grata* y en *El origen del mundo*. Para mí lo más elogioso que me han dicho acerca de mi literatura, y lo que más me ha gustado, es lo que comentó un crítico francés cuando salió *Persona non grata:* «Parece un Stendhal en La Habana». Fue como si me distinguiesen con el Premio Nobel. También me precio de ser bastante buen conocedor de las *Confesiones* de Rousseau, sobre las que he dictado un curso. Encuentro que hay toda una literatura narrativa del yo, que arranca, según creo, con Montaigne, que ejerció una considerable influencia dentro y fuera de Francia, como por ejemplo en España, en la generación del 98 (Azorín, especialmente). Así que pienso que conozco algo, y me interesa mucho, toda esa literatura del yo. Marcel Proust es un gran novelista del yo; pertenece a la estirpe de los narradores autorreferentes, de los que construyen vastos mundos a partir de referencias personales.

–¿Cuáles son sus escritores de la memoria favoritos?

–Proust, a quien acabo de nombrar, y Faulkner, que es un extraordinario escritor de la memoria, de la memoria inventada, mítica. Siempre en la memoria profunda existe un elemento mítico, porque la memoria rastrea cosas muy oscuras de la conciencia y del inconciente. Digamos que explorar la memoria es toda una gran aventura, y en verdad lo ha sido para mí. Creo que lo más creativo que tiene un escritor, o por lo menos un escritor de mi especie, paradójicamente es la memoria. La memoria es lo que a mí me conecta con la imaginación.

–En El origen del mundo *parece advertirse un desplazamiento suyo desde temas más históricos hacia otros más íntimos. ¿Marca esto un giro en su literatura?*

–No lo creo, porque mi literatura siempre tuvo un lado intimista, subjetivo. Lo tuvo desde mis primeros cuentos, lo tuvo ya en mi primera novela, *El peso de la noche,* y lo tuvo en *Los convidados de piedra. El Museo de Cera* también posee ese elemento intimista, y en cuanto a *Fantasmas de carne y hueso*, es eminentemente un conjunto de relatos en que lo íntimo, lo muy íntimo, es muy fuerte, da el tono general. No creo, entonces, que mi último libro publicado signifique realmente un giro; quizás simplemente me he puesto un poco más impúdico con la edad.

–Puede ser, quizás nunca abordó tan directamente el tema erótico, el tema sexual. Hablábamos antes de los memorialistas; en América Latina llega tarde la novela, el siglo XIX es básicamente de ensayistas, de poetas.

–Y también de escritores políticos.

–Sí, también; lo cierto es que la novela aparece muy a finales de siglo, con Machado de Assis, Alberto Blest Gana, Eugenio Cambaceres...

–Machado de Assis es para mí el gran escritor latinoamericano de aquella época, soy un gran admirador suyo. Me gustan mucho sus procedimientos literarios, me gusta mucho su humor. Encuentro que es injustamente desconocido; es mucho mejor escritor que Blest Gana, lo que pasa es que Blest Gana tenía unas condiciones de narrador genuino, de contador natural de historias, y en eso es muy bueno, pero su lenguaje es mediocre, acartonado, en tanto que el de Pérez Rosales –sin duda, el gran escritor chileno del siglo XIX– es magnífico, es de una soltura y una plasticidad enormes. Volviendo a Machado de Assis, su manejo del portugués, hasta donde yo lo puedo juzgar, es de una frescura y de una imaginación soberbias, lleno de referencias, lleno de digresiones divertidas. Es un lenguaje muy rico, muy coloreado, muy inteligente; creo que no ha sido superado.

–Me pregunto por qué llegó tan tarde la ficción a América Latina.

–Me he formulado esa pregunta muchas veces; creo que es un problema ligado a la madurez de nuestros países, a su entrada tardía en la historia, pero yo no sé en qué consiste exactamente el asunto. Nuestros países se mantuvieron un poco al margen de lo que ocurría en el mundo durante el período colonial, no olvidemos que a los hispanoamericanos se les prohibió leer novelas en general, de manera que coincidió una cierta entrada en la historia con una entrada en la novela. Blest Gana lo describe de un modo muy preciso y muy interesante: dice que leyó un buen día a Balzac y se dio cuenta de que con la vida chilena se podía hacer una especie de *Comedia Humana;* entonces, cuenta en una carta, decidió quemar todas las efusiones líricas de su juventud y se puso a escribir novelas.

–¿Lo ha marcado a usted, como escritor, la presencia familiar de Joaquín Edwards Bello?

–Hasta cierto punto. Yo no lo pensaba de joven, porque no se sabía de Joaquín Edwards Bello en mi casa a pesar de que era primo hermano de mi padre, puesto que era hijo del hermano mayor de mi abuela. Descendía directamente de Andrés Bello por línea materna –era su bisnieto– y escribió un libro muy bonito sobre él llamado *El abuelo de piedra*. Pero en mi infancia yo no oía hablar de Joaquín salvo por parte de una tía suya, hermana de mi abuela, que era una mujer muy pequeñita con una nariz enorme, eso es lo que recuerdo de aquel tiempo, que siempre andaba con libros y hablaba de literatura, y me llevaba a mí a un rincón de la casa y me decía: «Tú sabes que tienes un tío escritor», y me mostraba las tapas de los libros de Joaquín Edwards Bello. Cuando se hablaba de él en la casa de mi abuelo nunca se decía solamente Joaquín, sino «el inútil de Joaquín». Recuerdo que cuando yo me puse a escribir me dije: «Estoy perdido». Quizás por eso la escritura fue para mí, en los comienzos, una cosa muy clandestina; yo no le contaba a nadie que estaba escribiendo, aunque algunos amigos míos lo sabían y leían mis textos. Así que algo influyó, indirectamente, mi tío Joaquín; me marcó en mi manera de ser frente a la vida literaria, en mi actitud reticente. Luego lo conocí personalmente, mucho después. Joaquín murió en 1968 en unas circunstancias muy extrañas: se suicidó a los 80 años de un tiro en la boca. Increíble, toda la historia de Joaquín es una historia dramática. Creo que él tenía una enorme conciencia de fracaso, de haber fracasado, y de que ser escritor en Chile era como una cosa imposible. Entonces rompió con todo, fue realmente un rebelde, un personaje bastante interesante. Curiosamente, hoy es muy seguido por los jóvenes chilenos, que leen sus crónicas y muestran interés por su vida. Valeria Sarmiento, la mujer de Raúl Ruiz, ha hecho recientemente una película que contiene muchas referencias a Edwards Bello. De modo que vuelve a tener vigencia.

–En España se conoce poco la narrativa chilena actual, salvo la suya y la de José Donoso, que vienen de antes, la de Luis Sepúlveda, que vive un cierto auge, y la de Antonio Skármeta, que ha sido relanzado por el gran éxito de la película italiana El cartero de Neruda, *basada en un texto suyo. ¿Cuál es su opinión sobre Donoso, Sepúlveda y Skármeta y cuáles son los escritores de la nueva generación que considera destacables?*

–Yo diría que el conocimiento que se tiene en España, y en Europa en general, de la literatura chilena y latinoamericana es bastante parcial, unilateral y a menudo injusto, porque se relaciona con el éxito editorial y no con otra cosa. Esos tres escritores son muy diferentes entre sí, y muy buenos los tres. Pepe Donoso fue un gran novelista, me parece a mí, un novelista de mucho registro, de mucha imaginación, que va a dejar una huella en la literatura chilena y que tiene discípulos y seguidores. Skármeta es un buen autor de prosas breves, de cuentos y de novelas breves,

es un escritor interesante, imaginativo, que está en plena creatividad. En cuanto a Sepúlveda, tiene el don de ofrecer a Europa la imagen que Europa siempre busca en el latinoamericano, de hombre primitivo, fruto de una naturaleza virgen, prodigiosa, ya sea del extremo sur del continente o de las selvas tropicales.

–¿Quiere decir que la repercusión que está teniendo Luis Sepúlveda en Europa se debe a que su literatura confirma la mitología que los europeos han elaborado acerca de Latinoamérica?

–En cierto modo. Al mito del buen salvaje agrega el elemento ecologista, tan actual. Pero debo dejar claro que se trata de un buen narrador, a mí me gusta. Me gustó su primera novela, *El viejo que leía novelas de amor,* sobre todo la última parte. Posee un estilo narrativo que luce especialmente en sus libros de viajes: *Patagonia Express* es interesante. Escribe con una especie de indolencia que los franceses llaman *nonchalance;* agarra un tema, escoge un personaje bastante curioso y no insiste demasiado con él, lo deja abandonado en el camino y sigue con otra historia, y lo hace bien, lo hace con gracia. Pero hay otros escritores en el Chile de hoy a quienes encuentro tan interesantes como Sepúlveda o Skármeta, hay una generación joven bastante creativa y talentosa, integrada por autores como Gonzalo Contreras, que tiene una muy bonita primera novela llamada *La ciudad anterior,* o Jaime Collyer, un buen cuentista que también ha escrito novelas, aunque yo prefiero sus cuentos. Otro novelista destacable es Arturo Fontaine; Diamela Eltit es una escritora experimental, difícil, dotada con una fuerza poética intensa: la considero una escritora bastante buena y una ensayista muy buena. En fin, hay todo un movimiento joven, desconocido en España, que me resulta interesante; empieza a ser conocido en Francia porque algunos de esos escritores han sido traducidos. Creo que si los españoles no se dan un poco de prisa los franceses conocerán antes a esta nueva generación.

–¿Son autores menores de 40 años?

–Andan alrededor de esa edad. Hay varios más, aparte de los que nombré. Acaba de salir una novela de Pablo Azocar y me han dicho que es muy buena. Conozco cuentos excelentes de Azocar, de modo que no me extrañaría que su novela sea destacable. Es curioso, Chile fue el país de los poetas y ahora es un país de narradores; esto también marca un cambio, que debe tener alguna motivación histórica, pero dejemos el asunto a los científicos sociales para que hagan sus lucubraciones.

–Por cierto, hablando de científicos sociales y estudiosos de la literatura, en su novela El origen del mundo *emplea una ironía muy filosa en el tratamiento del personaje de un profesor suizo de teoría literaria, compañero de la japomexicana amante de Felipe Díaz. ¿Refleja esa iro-*

nía un cierto desdén hacia la sacralización de la crítica y de la teoría literarias que algunos creen observar?

—Bueno, muchas veces yo leo a esos teóricos y algunos son muy buenos. Digamos que con la crítica literaria se ha hecho un género autónomo en los últimos tiempos, y cuando el crítico es además artista del lenguaje, como es el caso, en Francia, de Roland Barthes, se transforma en un creador *per se,* y cuando no lo es resulta acartonado y pesado. Lo que hay que tener muy claro es lo siguiente: con la literatura se pueden hacer toda clase de teorías, todo está permitido, pero en cambio no se puede hacer literatura con teorías. Es decir, se puede pasar de la literatura a la teoría; si la teoría es interesante la leemos y si no nos reímos o la desdeñamos. Ahora bien, lo que jamás se puede hacer es el camino inverso: con una teoría no se puede escribir una obra literaria, porque la literatura escapa a las teorías y discurre por otros cauces, que tienen que ver precisamente con elementos no controlables del espíritu humano, como esa memoria incontrolable que es la memoria profunda del autor.

–Sin embargo, se han dado tránsitos inversos. El del semiólogo Umberto Eco es quizás el más popular, porque no sólo pasó de la teoría a la escritura de novelas sino que logró imponerlas como resonantes best-sellers.

–Porque tuvo la astucia de escapar de la teoría. Reconozco que *El nombre de la rosa* me divirtió mucho, no así sus posteriores obras de ficción.

–Las relaciones entre el intelectual y el político es un viejo y fértil tema de reflexión, del que usted se ocupa, por ejemplo, en Persona non grata. *¿No le parece que Mario Vargas Llosa, novelista convertido en candidato a presidente de su país, encarnó en este sentido un modelo típicamente decimonónico y latinoamericano, raro en esta época?*

–Es muy interesante lo que usted dice, porque como novelista, sobre todo en sus obras largas, Vargas Llosa era un novelista del siglo XIX, y a conciencia además. Él se sentía flaubertiano, balzaciano, incluso muy próximo a Alejandro Dumas. Yo veía a Mario como una prolongación literaria del siglo XIX con elementos experimentales del siglo XX. Y lo que es propio del XIX latinoamericano, por otra parte, es la confusión del propio intelectual con el papel del político, porque eran personajes fundacionales, digamos, que tenían que crear repúblicas en el vacío y cumplir con varias tareas a la vez. De modo que Vargas Llosa continúa esa tradición cuando quiere ser presidente de Perú. Creo que *Los cuadernos de don Rigoberto* es un libro que señala su regreso a la ficción pura y a lo lúdico de la literatura, lo cual me parece bastante saludable. Pero la tentación de la política ha sido frecuente también en los intelectuales europeos: recordemos a Balzac, que quería ser ministro de Relaciones Exteriores, a Stendhal, a Chateaubriand.

–Edwards, su obra periodística, ¿interfiere o ayuda a su obra literaria?

–El periodismo a mí me ha ayudado a soltarme con respecto al uso del lenguaje, a perderle respeto a la página en blanco, cosa que me costó mucho, y me hace organizar mis ideas sobre determinados fenómenos de la realidad. Me gusta escribir crónicas; están relacionadas con mi estilo como memorialista, y a veces narro una pequeña historia en una crónica y esa pequeña historia me sirve luego de base para un cuento.

–Usted es un escritor viajero: fue diplomático, exiliado, diplomático otra vez. ¿Dónde está su casa?

–Es una pregunta que me hago con mucha frecuencia, porque de tanto viajar llego a sentir que ya no soy de ninguna parte, lo que es grave. Pero básicamente soy ciudadano no de Santiago de Chile, que es una ciudad muy extendida, sino de un lugar muy preciso de la misma, del Cerro de Santa Lucía. Yo nací frente al Cerro y hasta los 27 años me lo pasé mirando al Cerro, y ahora vivo a un costado. Mi fidelidad patriótica está dedicada al Cerro de Santa Lucía, me preocupo de que el pavimento esté en buen estado, de que las luces funcionen... Fuera de eso soy de una región de la costa central de Chile que aparece transfigurada en *Los convidados de piedra,* y también me siento muy de España y muy de París. Padezco una enfermedad cuyo nombre fue inventado precisamente por Joaquín Edwards Bello, parisitis, que se me está quitando ya gracias al París nuevo.

–En Persona non grata *y* Adiós, poeta... *focaliza su interés en dos personajes, Fidel Castro y Pablo Neruda, por los que siente una distancia crítica, evidentemente, pero, por lo menos en el caso de Neruda, también admiración. ¿Por qué eligió a estos dos personajes? ¿Funcionaron de alguna manera literariamente en usted?*

–Fueron personajes que se ligaron a mi experiencia personal intensamente, y hasta dramáticamente, porque Fidel empezó a ser una imagen simbólica para toda mi generación antes del año 1959, en que triunfó su revolución. Yo viví fascinado escuchando a gente que venía de La Habana y describía a Castro con rasgos míticos. Después me tocó a mí viajar a La Habana como encargado de negocios chileno enviado por el presidente Allende para abrir la embajada de mi país en Cuba, tras la reanudación de las relaciones diplomáticas con ese país, y el mismo día de mi llegada conversé cuatro horas con Fidel. Luego volví a verlo varias veces durante la visita del buque escuela de la Marina chilena, el *Esmeralda,* y finalmente tuve una discusión con él como de cuatro horas cuando mandó encarcelar a mi amigo, el poeta Heberto Padilla. Entonces hice en *Persona non grata* un retrato literario y político de Castro con una visión crítica, aunque contenía quizás, en el momento en que lo escribí, un cierto ingrediente de admiración, del que estaría desprovisto si lo escribiese hoy.

Lo de Neruda es otra historia. Yo era un chico y leí *Residencia en la tierra;* me fascinó. Después leí *Canto general* y me gustaron mucho algunas cosas, sobre todo los poemas del mar. Los poemas históricos a veces tenían interés, pero también había poemas malos y circunstanciales. Lo cierto es que cuando publiqué mi primer libro se lo mandé por correo, en un paquetito, a Pablo Neruda, con quien no tenía ningún trato –saqué su dirección de la guía de teléfonos de Santiago– y, curiosamente, también se lo envié a Borges, a la revista *Sur.* A los cuatro meses un amigo mío, mayor que yo, que conocía a Neruda, me dijo: «Oye, Pablo Neruda te quiere conocer». Entonces fuimos a su casa y comenzó una relación que era la de un chico frente a un maestro, totalmente reverencial.

–Claro, Neruda era ya un poeta consagrado y con renombre internacional. ¿Cuántos años le llevaba a usted?

–Tenía 27 años más que yo, pero con el tiempo la relación se fue igualando. Resulta paradójico que al final, cuando Neruda, enfermo, era embajador en París sin conocer mucho el oficio y yo, diplomático de carrera, era el segundo, jerárquicamente, en la embajada –ministro consejero–, a veces tenía la impresión de que Pablo Neruda se había transformado en una especie de hijo mío, de que el menor era él. Porque era muy atolondrado y estaba muy angustiado con su cáncer de próstata, entonces yo me tenía que hacer cargo de una cantidad de circunstancias, tenía que disimular, por ejemplo, que él estaba enfermo, y toda esa historia era muy difícil. Ahí, entonces, se cerró un ciclo: yo comencé siendo el chico lleno de respeto hacia el maestro y él terminó siendo el anciano un poco débil que se tenía que apoyar en mí. Esa es la historia de *Adiós, poeta...,* que es un retrato de Neruda pero también un retrato generacional; hay mucho Vargas Llosa, mucho Cortázar, García Márquez, en cambio, muy poco, y aparecen mucho los poetas y escritores de los tiempos de Neruda y míos, y de los tiempos intermedios; los discípulos de Huidobro, que eran rivales o enemigos del autor de *Residencia en la tierra,* Pablo de Rokha, Raúl de Arenas, Teófilo Cid, el creador del movimiento de La Mandrágora, que era el surrealismo chileno, Luis Oyarzún, un filósofo y poeta, profesor mío en la universidad. En fin, traté de mostrar toda una época utilizando a Pablo Neruda como personaje principal, pero no quise hacer un libro exclusivamente nerudiano ni mucho menos una biografía del poeta. Son unas memorias sobre mi relación personal con Neruda y el tiempo que la enmarcó.

–¿Destacaría algún rasgo en especial de la personalidad de Pablo Neruda?

–Era básicamente un tipo muy divertido. Creo que de toda esa generación de grandes monstruos literarios enrolados en la izquierda –Alejo Carpentier, Miguel Angel Asturias, Jorge Amado, Rafael Alberti– el más

divertido y en cierto modo el más independiente en su manera de actuar privada era Neruda. En cambio cuando escribía o actuaba políticamente se mostraba muy disciplinado y ortodoxo. En su vida privada no, tenía una memoria prodigiosa y se lucía como contador de historias; era muy suelto, muy gracioso, y poseía un registro de experiencias muy vasto y muy variado, de gran interés, que abarcaba desde su infancia humilde en Temuco –su padre era obrero ferroviario–, sus años de estudiante en el Santiago de los años veinte, época de tremendas conmociones sociales, de golpes de Estado, de caudillos políticos, que él vivió intensamente, hasta sus aventuras como cónsul de Chile en Extremo Oriente –Birmania, Ceilán e Indonesia– o sus vivencias en la Guerra Civil española.

–Por cierto, siempre me llamó la atención el hecho de que en aquellos años Chile se diera el lujo de disponer de consulados en países tan remotos.

–Bueno, eran consulados pequeñísimos que se dedicaban a facturar partidas de té y de yute que se embarcaban a Chile. Es muy curioso, Neruda lo cuenta también en sus memorias: Chile es un enorme consumidor de té. Entonces él timbraba esas facturas y cobraba un pequeño porcentaje sobre las mismas; vivía malamente. Luego pasó a España, fue testigo de la Guerra Civil, conoció a André Malraux y a muchas otras personalidades, siguió posteriormente a México y a Estados Unidos. En fin, cuando evocaba todas esas historias su conversación era apasionante. Yo cuento en *Adiós, poeta...* que en los últimos años de su vida él tenía serias dudas sobre la estabilidad del mundo comunista. En 1971 tuvo en París una larga conversación con un ministro de Educación húngaro, antiguo amigo suyo, que lo fue a visitar. Neruda se quejaba mucho de la situación en la Unión Soviética, del período de Breznev, y en un momento el húngaro le dijo: «Pero Pablo, de todas maneras, pese a todo, el socialismo va a triunfar». Neruda se levantó y le contestó: «Yo tengo serias dudas». También fue muy lúcido con respecto a la Unidad Popular; cuando triunfó Salvador Allende, antes de que asumiera el poder, me comentó: «Aquí en Chile, en estos momentos, hay una violencia tremenda que se respira en la atmósfera. Esto va a ser muy difícil y yo lo veo todo negro».

–Es decir que en el final de su vida no era ortodoxo ni ingenuo.

–En absoluto. A mí me hacía pensar en los políticos radicales chilenos; al fin y al cabo su abuelo era un político radical de provincia, pariente cercano de los directores del diario de Temuco, donde él publicó sus primeros poemas. Yo tenía la impresión de que había recuperado al final una especie de sabiduría política provinciana muy chilena.

–En El origen del mundo *usted pone en boca de Silvia un comentario sobre la politiquería chilena como vocación nacional. Quisiera formu-*

larle un par de preguntas directamente políticas: ¿Cómo ve la salida democrática de la dictadura pinochetista? ¿Qué límites, qué peligros, qué logros observa en el proceso político actual de su país?

–Son preguntas demasiado amplias. Creo que lo primero que hay que recordar es que la salida de la dictadura chilena fue negociada por ambas partes, el régimen y la oposición democrática. En el fondo, allí hubo conversaciones, hubo negociación y hubo compromiso; en eso se diferencia bastante de la salida argentina, que fue el producto de la derrota militar en la guerra de las Malvinas. En Chile, por el contrario, el ejército se sentía triunfador, el general Pinochet se sentía en pleno éxito. Se dieron otros factores: la salida negociada fue muy ayudada por la gran presión internacional y también porque la sociedad civil chilena no fue totalmente destruida por la dictadura. Quedaron el mundo periodístico y el mundo intelectual, muy golpeados, pero algo quedó. Entonces esta salida negociada contiene sus propios límites; Pinochet conserva una parcela de poder. Ahora bien, que un dictador admita su derrota en un plebiscito es muy raro, pero es el producto de la negociación interna de la sociedad chilena en su conjunto, que incluye muchas fuerzas, como la Iglesia. Problemas y peligros de la transición: muchos; el excesivo poder del ejército es evidente. Pinochet se irá pronto a su casa, está viejo, ya pertenece a nuestro Parque Jurásico. Es un dinosaurio que está ahí, sí, pero es un símbolo fuerte, tiene un porcentaje importante de partidarios todavía. Hay otro problema: la Iglesia contribuyó a su caída con su activa defensa de los derechos humanos, pero esa Iglesia ha dado ahora un inquietante giro a la derecha, se ha desplazado hacia posiciones bastante integristas, bastante moralistas. Por ejemplo, el gobierno hizo hace poco unos *spots* para televisión como parte de una campaña de prevención del sida y la Iglesia no permitió que se pasaran en el canal de la Universidad Católica ni en un canal privado de orientación católica, porque en ellos se hablaba del preservativo, cuyo uso no autoriza el Papa. También se ha censurado la película de Scorsese *La última tentación de Cristo*. Y hay otros síntomas claros de censura católica en el Chile de hoy, de los cuales yo sufrí indirectamente las consecuencias con mi última novela, *El origen del mundo.*

–¿La tildaron de pornográfica?

–Sí, hubo una crítica un poco velada, solapada, pero eso le quitó mucho espacio en los sectores que controlan el Opus Dei y la Iglesia. Actualmente el Opus tiene mucha fuerza en Chile.

–Al parecer ha crecido considerablemente en toda América Latina.

–Hace poco hice notar lo siguiente: en la ciudad de Santiago, en lo mejor del barrio alto, existe una gran avenida que se llama Escrivá de Balaguer, y no hay ninguna que se llame Pablo Neruda o Gabriela Mis-

tral. Que yo sepa, ni en España, donde nació, le han rendido semejante homenaje al fundador del Opus Dei. Creo que los intelectuales tenemos que reaccionar contra todo lo que implique censura. Que ellos piensen como quieran, pero que no coarten nuestra libertad de expresión, cosa que están haciendo.

–¿Tiene confianza en la consolidación del proceso de democratización que se ha dado en América Latina desde la caída de dictaduras militares como la argentina? ¿Cree que es un fenómeno irreversible?

–No, es un proceso siempre reversible, que corre peligro en todas partes y que siempre hay que estar defendiendo. Es evidente que hay síntomas de serios retrocesos, en Perú por ejemplo. Espero que se profundice y no sufra tropiezos la democratización que se está dando en México, porque tendrá consecuencias benéficas para todo el continente.

–En España se registra actualmente, después de la intoxicación del llamado boom *latinoamericano de los años setenta y primeros ochenta, bastante desinterés por la literatura que se hace del otro lado del Atlántico. Hoy el primer plano lo ocupan jóvenes escritores, como Javier Marías o Antonio Muñoz Molina –hay muchos otros– que han generado otro* boom, *esta vez de la narrativa española. ¿Sigue esta joven literatura? ¿Le interesa algún autor en especial?*

–Me interesa esta literatura, la sigo, y considero que ese desinterés por lo que se escribe en Latinoamérica, ese cierto ombliguismo hispano que yo también observo, es pasajero. Tiene que ser pasajero, porque lo más interesante que tenemos nosotros como escritores en español es la amplitud y la variedad de nuestro mundo lingüístico. Es absolutamente fantástico; el español es el único idioma que crece con enorme vitalidad hoy en el mundo, por lo tanto, que nosotros estemos mirando nada más que a Perú, a Chile o a Argentina, y que los españoles sólo miren a Castilla o a Andalucía, es un disparate cultural. Hay gente en España que tiene una visión clara de este fenómeno, como la tenía Carlos Barral, que sería un loco en muchas cosas pero en este terreno era absolutamente lúcido. No tiene sentido decir soy escritor de Madrid, o de Buenos Aires, o de donde sea; somos escritores del idioma.

En cuanto a los nuevos escritores españoles, Javier Marías me parece bueno; me gusta mucho Muñoz Molina, lo encuentro sobrio, áspero e interesante, ubicado en una tradición muy hispánica. Aunque es andaluz, literariamente posee una aspereza y un rigor muy castellanos. En cambio Javier Marías me parece un escritor más esponjado, más de fuegos artificiales, que quiere ser inglés, pero de todos modos me interesa. He leído a un joven que se llama Martínez de Pisón que sin duda tiene talento; también hay varias escritoras talentosas. En fin, puedo decir que soy de los pocos latinoamericanos de mi generación que siempre ha leído

mucha literatura española, porque de chico ya estaba leyendo a los escritores del 98, y luego me fui más atrás, a Cervantes, a Quevedo.

–¿Está al tanto de la producción de los jóvenes escritores latinoamericanos, aparte de los chilenos?

–Algo, en la medida de lo posible; es obvio que no se puede abarcar todo sino seguir una línea de lectura particular. A mi paso por México leí a Alejandro Rossi, que es una especie de escritor miniaturista muy curioso. También me detuve en el último libro de Ángeles Mastretta, una novela histórica de saga familiar escrita con bastante soltura. De los argentinos he llegado hasta Osvaldo Soriano, que murió hace poco, pero no a la generación más reciente; me han hablado de Rodrigo Fresán, pero no lo he leído.

–¿Qué edad tenía cuando les mandó tímidamente su primer libro a Neruda y a Borges?

–Veinte años. El libro se llamaba *El patio* y eran cuentos que había empezado a escribir como a los dieciséis o diecisiete años. Yo escribí desde siempre, pero no participaba del mundo literario; no tenía tiempo y me ganaba la vida hablando de tarifas aduaneras en el GATT o del Tratado de Montevideo. Mi paso de la doble vida a la vida de escritor se lo debo al exilio en Barcelona: allí trabajé como asesor literario en la editorial Seix Barral y empecé a escribir en la prensa, al comienzo en el periódico *La Vanguardia.*

–Después de sus discusiones con Fidel Castro, de sus conversaciones con Neruda, de todo lo que le tocó vivir, ¿cómo se definiría hoy políticamente?

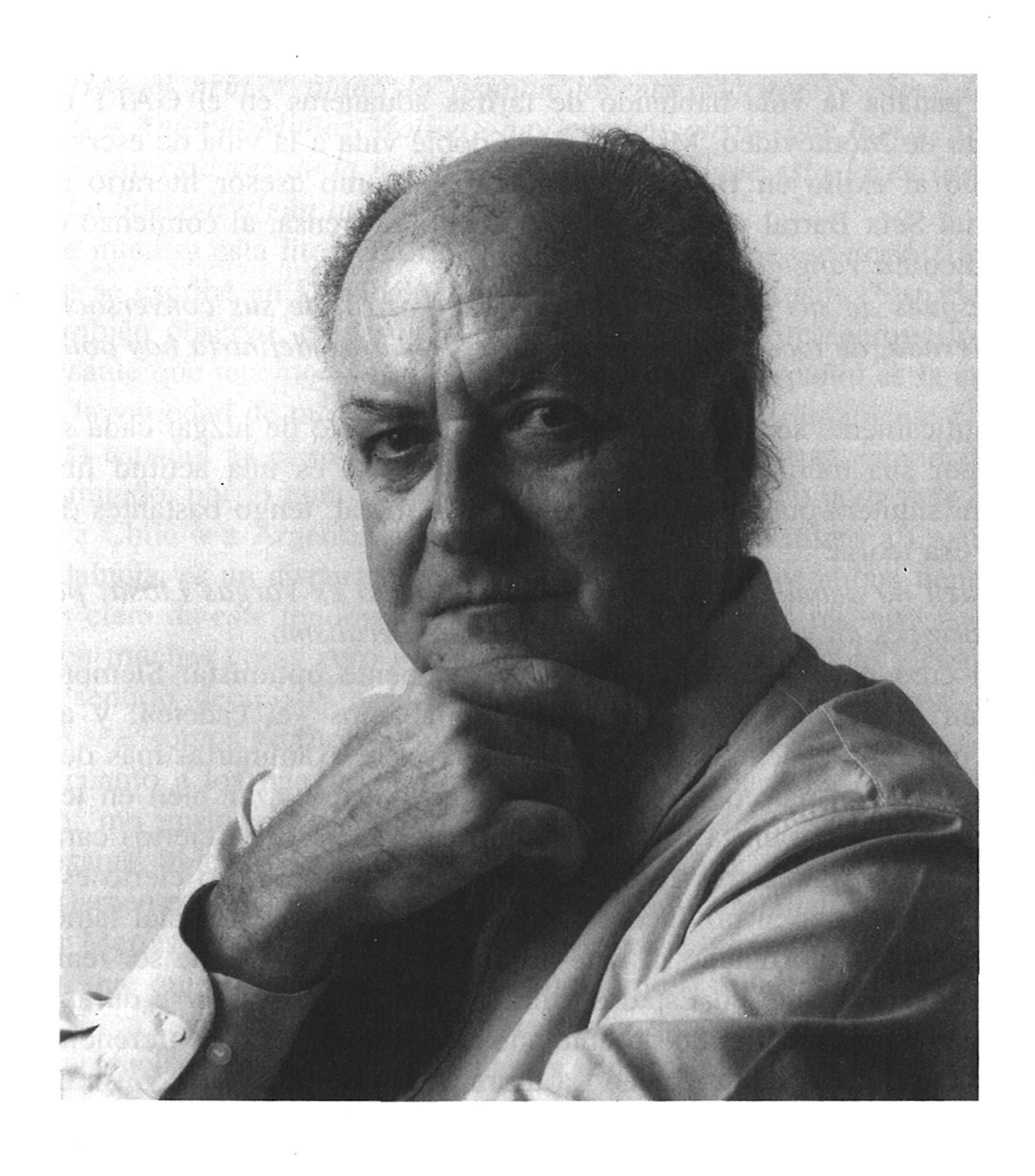
–Políticamente soy bastante independiente y trato de juzgar cada situación por sus méritos propios. Para algunos esa es una actitud liberal, pero ni siquiera puedo definirme como neoliberal, tengo bastantes dudas sobre esa teoría.

–Quien no demuestra tener dudas al respecto es Vargas Llosa; por el contrario, es un verdadero sectario del neoliberalismo.

–Yo creo que es iluso, que es excesivamente optimista. Siempre ha sido un gran optimista, nosotros le llamábamos «el cadete», y ahora actúa como un cadete. Pero estas cosas hay que examinarlas más detenidamente. Me parece que el neoliberalismo puede calzar bien en teoría, pero su aplicación en la práctica no calza tan bien, tiene ciertos caracteres de utopía, y nosotros fuimos víctimas de la utopía. Lo cierto es que la política neoliberal produce un fenómeno de exclusión social lamentable; se ha hablado mucho de este problema, pero no deja de ser real. Lo he visto crudamente en Estados Unidos, lo he visto formarse durante la era Reagan, porque he ido durante años a dictar clases o conferencias en universidades norteamericanas. La última vez que estuve en Washington

me impresionó ver en el elegante barrio de Georgetown una cantidad inmensa de gente, incluso profesores universitarios, que duerme en las calles. Evidentemente hay algo que falla en la teoría neoliberal y hay que encontrarle ajustes, no se puede ser sectario en ese sentido.

Carlos Alfieri



Carta de Nueva York

Cibernesis y literatura

La publicación a principios del verano pasado de *Mason & Dixon*, la última novela de Thomas Pynchon, considerado por muchos el escritor vivo más importante de los Estados Unidos, coincidía con la seria crisis por la que en estos momentos atraviesa la industria editorial norteamericana. Sometida por una parte a los imperativos de un mercado de proporciones gigantescas y por otra a los vertiginosos cambios que caracterizan la era de la superinformación tecnológica, las grandes editoriales estadounidenses se plantean qué estrategias adoptar a fin de suministrar a la sociedad del futuro lo que aún se sigue llamando *literatura*.

Algunas facetas de este complejo fenómeno resultan sumamente interesantes. Una de ellas es la coincidencia entre la realidad de algunas prácticas editoriales y ciertos planteamientos que parecían circunscribirse a la pura especulación teórica, como la tan traída y llevada *muerte del autor*, hipótesis sostenida, entre otros, por los *desconstruccionistas* y según la cual el autor sería un elemento prescindible del proceso de creación literaria. Un extenso artículo publicado recientemente en el *New York Times*, parecía confirmar la hipótesis. El informe subrayaba el carácter crecientemente anónimo que reviste hoy en día la creación literaria en los Estados Unidos y ponía como ejemplo la importancia cada vez mayor de los llamados *escritores-fantamas*. El caso de los profesionales que escriben libros firmados por personajes de gran relieve público representa el aspecto más anecdótico del fenómeno. Lo verdaderamente significativo es la paulatina sustitución de la figura del autor convencional por equipos encargados de dar forma a los textos destinados al público lector. En esto, la literatura no hace sino seguir los pasos de la industria del cine: al igual que viene ocurriendo desde hace tiempo con las grandes producciones cinematográficas, el libro se ha convertido en un objeto demasiado valioso como para dejarlo en manos de una sola persona. El texto lo entreteje la industria en función de las necesidades del mercado.

Un dato hecho público unas semanas después ahondaba la complejidad de la situación: la vida media del ciclo de renovación tecnológica, hasta ahora cifrada en dieciocho meses, se reducía a la mitad. El período de

envejecimiento y obsolescencia de una generación informática (equipos, programas, teorías, etc...) será pronto de tan sólo nueve meses, y se seguirá acortando en el futuro. Ello quiere decir sencillamente que la sociedad norteamericana se está convirtiendo en un auténtico basurero tecnológico.

En este contexto, la editorial Henry Holt decidió poner en marcha una operación cuyo objetivo era convertir a *Mason & Dixon,* novela de considerable extensión y extrema dificultad, en el más improbable de los *best-sellers.* La operación dio resultado: apenas publicada la novela, los escaparates de las librerías y las listas de superventas de los Estados Unidos ofrecían un espectáculo insólito: la obra del enigmático Thomas Pynchon, uno de los escritores más difíciles de la postmodernidad, figuraba junto a las de los grandes productores de *best-sellers,* como Stephen King, John Grisham, Mary Higgins Clark o Danielle Steel.

Lo irónico del caso es que hace tres décadas que Thomas Pynchon, asqueado de las circunstancias que rodean a la industria y el mercado editorial, decidió desaparecer por completo de la escena pública. Desde entonces se carece de datos fehacientes sobre él: ni una foto, ni una entrevista, ningún dato sobre su paradero.

Así pues, la aventura picaresca vivida por el libro de Pynchon fuera de los márgenes de la «literatura seria» constituyó todo un espectáculo en el que el único ausente era el autor. En ciudades repartidas por toda la geografía del país se celebraron actos de presentación de *Mason & Dixon.* La prensa dio cuenta de *parties* a los que los invitados acudían disfrazados de personajes pynchonianos. La celebración tuvo especial resonancia en los circuitos del Internet, donde los mensajes que entraban y salían de las terminales, dedicados al culto de Pynchon configuraron un verdadero hipertexto paralelo al de la novela recién aparecida.

La intangibilidad de la existencia del escritor ha dado lugar a que muchos duden de la misma. Uno de los rumores más extendidos es que sus libros los escribe otro gran *desaparecido,* J. D. Salinger. La verdad es más sencilla. Thomas Pynchon nació en Glen Cove, Long Island, en 1937; cursó estudios de ingeniería física en la Universidad de Cornell, y los interrumpió para enrolarse en la marina. Estuvo dos años destacado en el Mediterráneo, como miembro de la Sexta Flota, y cuando regresó a Cornell cambió la física por la literatura, siendo alumno de Nabokov. Cuando se graduó tuvo que elegir entre aceptar una beca para hacer el doctorado y una oferta de empleo en la empresa aeronáutica Boeing, en Seattle. Optó por lo segundo; su trabajo consistía en redactar textos de carácter técnico. Sus novelas, *V.* (1963), *The Crying Lot of 49* (1966); *El arco iris de la gravedad* (1973), y *Vineland* (1990), constituyen uno de los corpus narrativos más importantes de nuestro tiempo.

En su prosa se integran elementos de carácter científico, los iconos de la cultura pop, un conocimiento profundo de la historia, un planteamiento sociopolítico de carácter radical, un complejo entramado de símbolos y una exploración de las posibilidades del lenguaje como nadie la ha vuelto a llevar a cabo desde Joyce. La ingente maquinaria narrativa pynchoniana produce lo que la crítica especializada ha dado en llamar una «prosa sin resolución», en la que los elementos de la ficción se rompen, en una desintegración que simboliza perfectamente la de la sociedad, la cultura y el momento histórico que radiografía para todos nosotros.

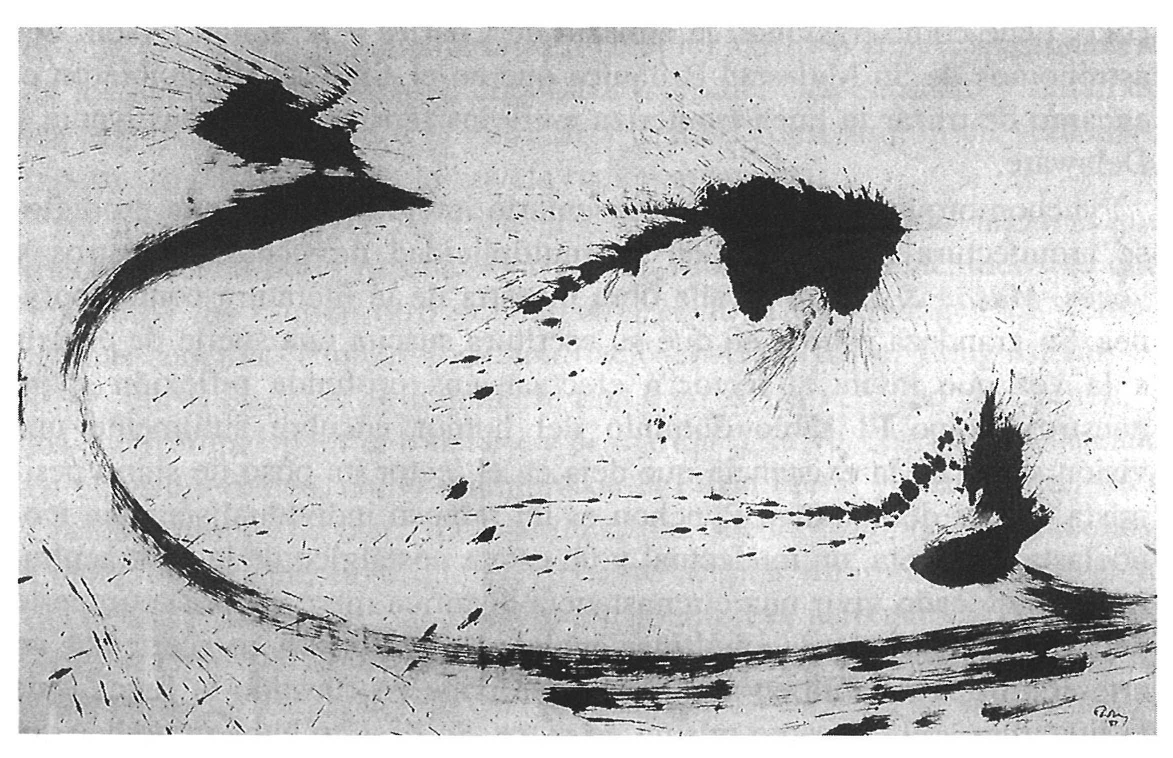
Pynchon empezó a trabajar en el manuscrito de *Mason & Dixon* hace veinticinco años. Durante el largo período de gestación, se entregó de modo concienzudo al estudio de un sinfín de disciplinas que confieren a la obra un carácter enciclopédico. Uno de sus ingredientes fundamentales es el humor. Se trata de una obra a la vez divertida y profundamente intelectual. Nada más publicarse, la novela ha sido universalmente saludada como una obra maestra de la lengua inglesa. Penetrar en el libro exige un esfuerzo semejante al que entraña aprender una nueva lengua.

Todo el libro gira en torno a una serie de tensiones: entre el pensamiento mágico y el científico, entre la narración realista y la fantástica, entre la historia y la ficción, entre el siglo dieciocho y la contemporaneidad, o lo que es lo mismo, entre el imperio de la razón y su eclipse. Por sus páginas desfilan Benjamin Franklin, George Washington, Popeye, el Golem, un perro que sabe hablar y un pato mecánico. La historia, contada por un narrador de nombre cocacolesco, el reverendo Wycks Cherrycoke, tiene como trasfondo la amistad de Charles y Jeremiah Dixon, dos astrónomos de Su Majestad Británica que en el siglo XVIII recibieron el encargo de trazar la línea fronteriza entre los territorios de Pensilvania y Delaware.

Pynchon orquesta este caótico inventario integrándolo en una prodigiosa arquitectura narrativa. Con su multiplicidad de planos, registros y voces, *Mason & Dixon* es una obra maestra de la literatura contemporánea. Su grandeza estriba en que su escritura suscita una suerte de éxtasis a la vez que invita al lector a efectuar una profunda reflexión sobre nuestro tiempo. El sabio dominio del humor encubre sutilmente una visión sagaz de la existencia que deja en el lector un poso de signo pesimista. No es de extrañar. Pynchon es un rabioso individualista y un iconoclasta, un poeta, un intelectual y un esteta nostálgico de la contracultura. Le ha tocado vivir una circunstancia histórica marcada por el imperio del corporativismo y las multinacionales. Le ha tocado en suerte ser un artesano de la palabra en una época que pone en cuestión la función de la literatura y el concepto mismo de autor. Su destino hubiera podido ser levantar un acta de defunción, pero lo que ha hecho es otra cosa. Se ha

introducido por entre los intersticios de la industria del libro y ha hecho que sus resortes se vuelvan contra sí mismos. La peripecia editorial de *Mason & Dixon,* además de arrastrarnos a compartir con su autor una saludable carcajada, es un gesto que invita a la rebeldía y justifica la esperanza.

Eduardo Lago



Mark Tobey: *Composition N.º 1* (1957)

Carta de Argentina

Las elecciones

La brisa anunciadora de cambio a que me refería en mi carta anterior se transformó en viento, que sin llegar a arrasar porque no fue un huracán, barrió la mayoría que el justicialismo había conseguido y revalidaba en cada elección nacional desde hace diez años. La Alianza para el Trabajo, la Justicia y la Educación (ATRAJE) obtuvo un triunfo con el diez por ciento de diferencia sobre el justicialismo (46% a 36%) en todo el país, si se computan como propios, lo que no puede ser de otro modo, los votos que los partidos que la componen, Unión Cívica Radical (U.C.R.) y Frente para el País Solidario (FREPASO), obtuvieron por separado en aquellas provincias donde no llegaron a un acuerdo para constituir la Alianza.

Pero sobre todo es muy significativa la victoria de la oposición en distritos que han sido tradicionalmente fieles al peronismo y que resultan claves por el caudal de votantes. No hablo de la Capital Federal, donde la Alianza triunfó por casi cuarenta puntos de diferencia, porque se trata de una jurisdicción persistentemente opositora al menemismo, sino de provincias como Santa Fe, Entre Ríos o Chaco, pero sobre todo de la de Buenos Aires, bastión irreductible del justicialismo, donde se han asentado las grandes victorias de los herederos de Juan Perón.

Las encuestas, que auguraban el triunfo de la Alianza a nivel nacional, diferían en lo relativo a la provincia de Buenos Aires, oscilando entre las que pronosticaban un triunfo por cinco puntos del oficialismo, pasando por las que anunciaban un empate, hasta las que, a la inversa de las primeras, predecían una victoria de la oposición por los mismos cinco puntos. En definitiva la diferencia fue de siete por ciento a favor de la Alianza (49% a 42%), que ni sus miembros más optimistas se atrevían a esperar. Sobre todo teniendo en cuenta el despliegue publicitario que a costa del erario público realizó el gobierno provincial y el programa asistencialista, promotor del clientelismo, que dirige «Chiche» Duhalde, esposa del gobernador y cabeza de la lista de candidatos a diputados nacionales por la provincia.

De los ganadores de ese día, en primer lugar el electorado, que manifestó su rechazo a la política y los métodos del gobierno, el más claro

vencedor individual fue Graciela Fernández Meijide, primera candidata a diputada por la Alianza en la provincia de Buenos Aires. Su partido la impulsó a la candidatura, no obstante ser senadora por la Capital Federal, como recurso para enfrentar con esperanzas de éxito al aparato oficialista. Ella aceptó el desafío y, a sus sesenta y seis años, «Madre Coraje», como la calificó *Il Corriere della Sera,* madre de desaparecido que jamás utilizó el sacrificio de su hijo como argumento político, obtuvo un triunfo histórico. Dueña de una resistencia física asombrosa para sobrellevar los rigores de la campaña, posee el equilibrio psicológico necesario para afrontar el debate con serenidad y dotar a sus argumentos de una eficacia que arrasa a sus adversarios sin estridencias, pero que, sobre todo, le ha evitado caer en la embriaguez del éxito, mal que padece de antiguo el presidente Menem, y que todos los dirigentes de la Alianza han tratado de conjurar con declaraciones públicas de humildad. Si antes de esta elección Graciela Fernández Meijide era una postulante bien situada en su partido para las elecciones presidenciales de 1999, hoy es uno de los candidatos con más posibilidades de ser elegido en las primarias de la Alianza.

Dentro del oficialismo, después del inevitable trago amargo de la admisión de la derrota, se abrió un debate en busca de sus causas que terminó encontrando responsables personales. Algunos señalan a los valedores del programa económico, continuadores ideológicos del ex ministro Domigo Cavallo, y reclaman una «reperonización» de la política, o sea la vuelta a las medidas de distribución paternalista que dieron sus éxitos al general Perón. Otros acusan no sólo a la insensibilidad social sino a la corrupción y falta de justicia en todos los órdenes que acompañan a la gestión del gobierno. El presidente y su búnker se cerraron sobre sí mismos rechazando toda crítica y atribuyendo la responsabilidad del fracaso a los dirigentes faltos de celo en la defensa de los éxitos del «modelo», como se conoce por estas playas al programa económico neoliberal y de convertibilidad. Carlos Menem, con la ceguera propia de la soberbia que los dioses emplean para perder a los hombres, se empeñó en ponerse al frente de la campaña electoral no obstante la oposición de muchos «barones» del partido que lo alertaban del mal momento de aceptación popular que sufría. Una vez consumada la derrota se ha negado a admitir su responsabilidad con el argumento pueril de que él no había sido candidato. Lo expresó incluso en términos futboleros cuando dijo de sí mismo que «este presidente no ha perdido el invicto». Sus correligionarios críticos lo calificaron de «autista». Otros, ajenos a su partido y menos complacientes, compararon su discurso y su edad mental con los de Maradona, es decir algo así como los de un niño de diez años.

El país no terminaba de metabolizar el resultado de las elecciones cuando recibió en su mesa el plato indigesto del derrumbamiento de las bolsas mundiales, empezando por la de Hong Kong y terminando por las de Latinoamérica, en particular la de Brasil, su socio principal en el acuerdo comercial conocido como Mercosur, que también integran Paraguay y Uruguay. Este terremoto financiero tiene dentro de nuestras fronteras una significación muy especial por dos motivos. El primero se refiere a Hong Kong, que es la única región importante en el mundo que aplica, como Argentina, un régimen monetario de convertibilidad al dólar. En segundo, tiene que ver con Brasil que, además de ser la potencia regional, es el principal cliente de nuestro país.

Se teme que la componente psicológica de la crisis termine desatando un ataque de las fantasmales fuerzas financieras del orbe contra el peso, en forma directa o indirecta a través del real brasileño, vistas las serias deficiencias estructurales de la economía argentina, que padece un fuerte déficit presupuestario y de balanza comercial, y tiene una moneda considerablemente sobrevaluada, que la convierten en un objetivo particularmente vulnerable. Aun sin que la situación se agrave más, la crisis financiera brasileña tendrá consecuencias serias para la Argentina, pues ya hoy se habla de un recorte de por lo menos cuatro o cinco puntos en el crecimiento del producto bruto para el año que viene, que apenas una semana atrás se estimaba en el 7 u 8%. Pero si el real brasileño no resistiera la presión y fuera devaluado ocurriría el desastre. El peso argentino sufriría el contagio y se enfrentaría a una crisis internacional de confianza, lo que reduciría muy considerablemente el flujo y aumentaría el coste de los capitales que el país necesita para enjugar su déficit y para crecer. Caerían las exportaciones a Brasil encarecidas por la devaluación del real y aumentaría la llegada de productos brasileños, abaratados por la misma razón. El déficit creciente de la balanza comercial obligaría a reducir las importaciones y la falta de financiación externa llevaría al aumento de impuestos, normalmente los que gravan el consumo, los de más fácil y rápida recaudación y también los más regresivos, para enjugar el déficit, así como al recorte del gasto público con el mismo fin y al aumento de las tasas de interés (Brasil las duplicó) para atraer a los capitales financieros, lo que como efecto secundario inevitable reduciría la inversión productiva y encarecería la financiación de las empresas. La caída de actividad provocada por estas medidas haría precipitarse al país por la espiral de la recesión, puesto que la menor actividad reduce la distribución de ingresos entre la población y la recaudación impositiva, y así sucesivamente. Ya el ministro de Economía anunció que en ningún caso se devaluaría el peso sino que por el contrario se apelaría a la medida clásica de aumentar las tasas de interés y, de ser necesario, se

rebajarían los salarios, como ya se hizo con ocasión del «efecto tequila». Hay que tener en cuenta que para Argentina ésta es una situación particularmente traumática, pues no se produce tras un largo período de bonanza sino al cabo de menos de un año de que haya emergido, según los indicadores macroeconómicos, de la profunda recesión producida por el «tequila», aunque del crecimiento que señalaban aquellos índices poco haya llegado hasta hoy a las clases media y baja.

De modo que está claro quiénes serán los principales pagadores de esta nueva crisis. Los economistas neoliberales enuncian con soberbia los mandamientos de la ciencia económica y del mercado, que según ellos están por encima de la voluntad humana, la «ley de gravedad» los llaman. Cuando sus profecías son desmentidas por la realidad no alteran el gesto para explicar cuáles serán las consecuencias: recesión, menos ingresos para los pobres, menos trabajo y precarización del que quede, aunque son incapaces de explicar las causas de las crisis que tampoco supieron prever. Por el mercado global circulan muchos rumores acerca de ellas: sobrevaluación de los papeles es uno de los más sólidos; maniobra especulativa para hacer diferencias, arriesgan los que cuidan menos su lenguaje; tal vez se trate de «capitales que estaban fuera del mercado oficial» y que para entrar y hacerlo a bajo precio organizaron el derrumbe, me confió la decorativa asesora bursátil de la filial argentina de uno de los más importantes bancos europeos, con un gesto, una mirada y un tono de voz cargados de un erotismo que me habría hecho concebir ilusiones de no haber sabido que era sólo financiero.

Más allá de las causas ocasionales, las crisis son consecuencia de la actitud de dejación de responsabilidades por parte de los gobiernos, que han entregado la conducción económica del globo a los grandes consorcios financieros a los que no les importa llevar al mundo a un caos con tal de aumentar sus beneficios. No es la izquierda ni los verdes quienes lo dicen sino el mismísimo magnate George Soros. Si no se quiere que el capital especulativo siga destruyendo con un simple «clic» en la pantalla de sus ordenadores la economía productiva de la que viven los seres humanos de carne y hueso, habrá que reducir su vulnerabilidad a los caprichos del dinero planteándose en forma responsable el restablecimiento de medidas que controlen los flujos financieros internacionales.

En estos tiempos en que el alma se vende a bajo precio en cada esquina, la política y la economía roban el espacio. No obstante, colaré en los renglones postreros de esta carta una noticia que atañe a los que viven en el territorio irreal de los sueños y todavía osan dedicar su tiempo no a la compraventa de acciones sino a leer y escribir. En fechas recientes fue presentado el último libro de Héctor Tizón, *La mujer de Strasser,* novela en la que se cuenta la historia de la construcción de un puente en un

lugar remoto e impreciso de la Argentina, probablemente entre la selva y la puna de la provincia de Jujuy, limítrofe de Bolivia y Chile, donde nació y vive el escritor. Con su característica prosa seca y eficaz, de una estética despojada, Tizón usa la excusa del puente, que adquiere un carácter simbólico, para poner al desnudo la desesperación del alma de una mujer y unos hombres cercanos a los desterrados de Horacio Quiroga y como éstos perdidos en el desconcierto del viaje sin regreso. Tizón, autor de ocho novelas y cinco libros de relatos, unánimemente elogiado por la crítica, habitante de Madrid en tiempos de la dictadura militar argentina, ha sido galardonado recientemente con el premio de la Academia Nacional de las Letras y el que otorga a consagrados la Secretaría de Cultura de la Nación.

Jorge Andrade



Mark Tobey: *Boceto en tinta* (1941)

BIBLIOTECA

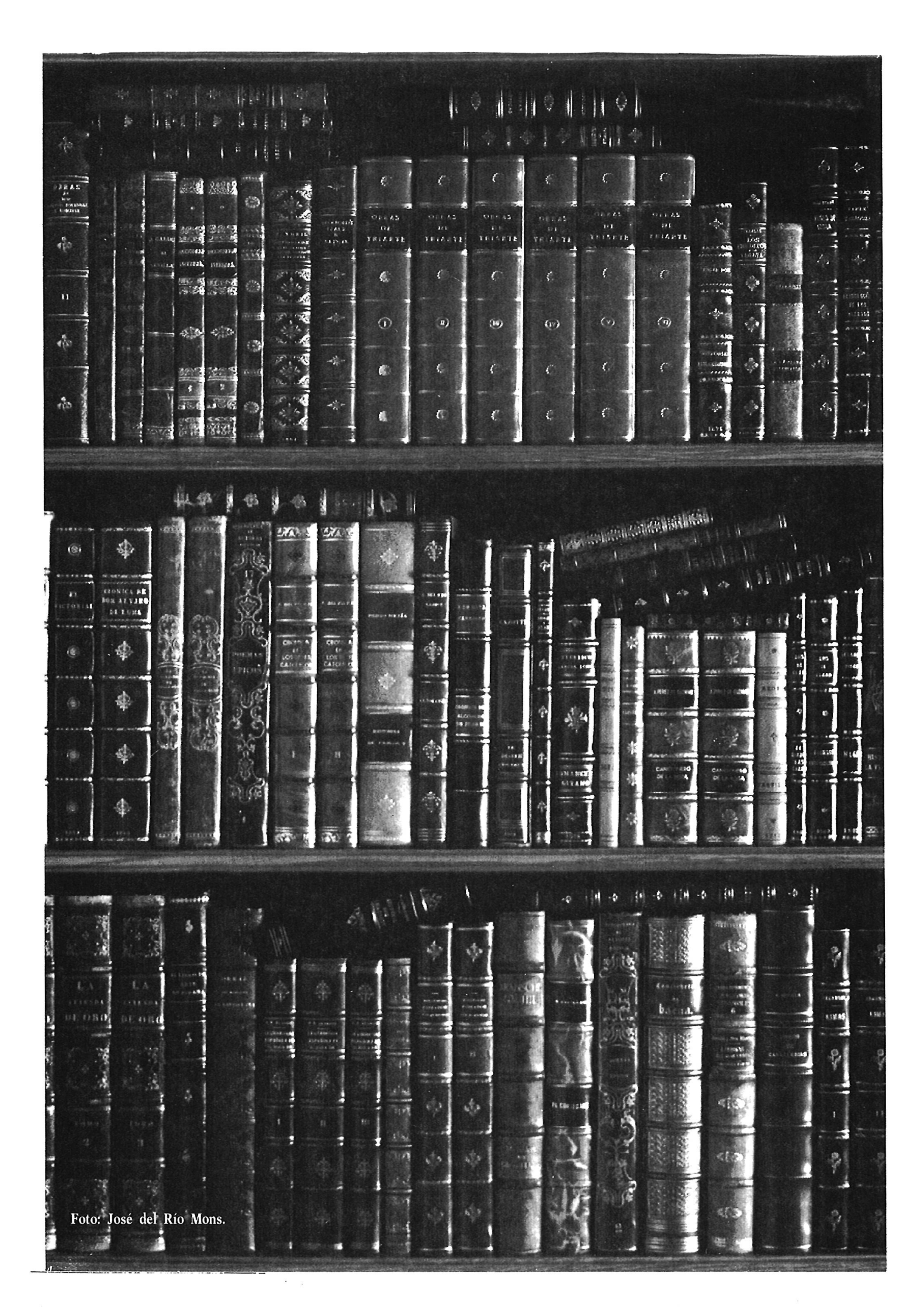


Foto: José del Río Mons.

No quiero engañarlos o las ilusiones perdidas: una lectura improbable de Monterroso

Cada vez que, en el curso de una conversación, sale a relucir el tema del relato breve y alguien cita «El dinosaurio», y satisfecho, afirma que es el mejor ejemplo del arte de Augusto Monterroso, me siento casi en la obligación de contestarle que «Fecundidad», con ser un poquito más largo, no me parece un texto menos representativo. Si contamos bien, sólo tres palabras separan a «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí» de «Hoy me siento bien, un Balzac; estoy terminando esta línea». Ambos relatos constituyen la más diminuta antología del guatemalteco y, probablemente, la muestra más depurada de su cuentística. Por supuesto, hay varios mundos –varios universos– entre ellos y nadie ignora que «El dinosaurio» es, de sobra, mucho más conocido. Con todo, siempre he pensado que los dos textos tienen el mismo peso y que, en el fondo, son complementarios. Es más, fiel a mi obsesión, alguna vez llegué a imaginar una síntesis de «El dinosaurio» y de «Fecundidad», un minicuento de horror protagonizado por el propio Monterroso y que rezaría: «Cuando despertó, Balzac todavía estaba allí».

No pretendo restarle méritos a «El dinosaurio» con esta porfiada actitud mía ni dejo de reconocer lo que algunos llaman «el milagro de las siete palabras». Pero si insisto en la importancia de «Fecundidad», si he soñado incluso con una amalgama espuria, es porque considero que ese otro relato más breve de Monterroso encierra las claves de una interpretación alternativa de su obra –de una lectura un tanto sesgada y oblicua, pero que es, hoy, la que más interesa. Creo que podría intitularla «No quiero engañarlos o las ilusiones perdidas» y, en esas páginas, me gustaría mostrar cómo Augusto Monterroso utiliza el tópico del escritor que no escribe –o del escritor que no quiere escribir o del escritor que ya no puede escribir– a fin de distraer la atención del lector y hacerle pensar que lo que le preocupa es una especie, cuando en realidad lo que quiere ofrecernos es el acerbo retrato de un género. Dicho de otro modo, mi eventual ensayo trataría de probar que, así como en las fábulas el animal sirve para hablar del hombre, así, *mutatis mutandis,* en la obra de Monterroso el escritor que no escribe es la perversa máscara que permite hablar del escritor que sí escribe o, mejor, del escritor *tout court.* Y es que, detrás de la temática del obstáculo y de la esterilidad creativa, en una suerte de doble fondo, veo asomarse el largo combate del guatemalteco

con un ángel literario o, para ser más preciso, con una visión angélica de la literatura que encarna en la figura del escritor como héroe cultural de la modernidad.

Ciertamente, durante más de tres décadas, desde *Obras completas (y otros cuentos)* hasta sus libros más recientes, Monterroso lleva una pelea casada con el mito del escritor. No creo equivocarme si digo que nunca consiguió endosar esa estampa solemne y prometeica que la tradición nos legara en dos versiones bien conocidas: la del gran intelectual que ilumina, con las luces de la razón, el destino de los pueblos, y la del poeta inspirado que, en un rapto extático, accede a una verdad exclusiva y excluyente, muy por encima del común de los mortales. A estas dos mistificaciones modernas se opone una continua ironía que recorre un sinnúmero de textos de nuestro autor. Así, el estudiante Leopoldo y sus imposibles trabajos, el bardo oficial que declama sus versos al aire libre, el escritor que se gana un automóvil en un concurso de cuentos y, por supuesto, el celebérrimo doctor Eduardo Torres, todos ellos y algunos más nos relatan otra historia de la literatura y de sus protagonistas –una historia más reciente y que se escribe enteramente con minúsculas. Dicha narración justificaría plenamente el título de mi conjetural ensayo «No quiero engañarlos o las ilusiones perdidas», pues, en ella, se describiría la caída de un arte que, como la rana que quería ser buey, se llenó de infatuación hasta el punto que llegó a creer que era una actividad privilegiada, autónoma dentro de su propio desarrollo e independiente de las más prosaicas realidades. Tanta fue su ambición que reivindicó incluso un estatuto superior al de la ciencia y al de la filosofía y, para lograrlo, se rodeó de los atributos de una práctica casi sagrada. De hecho, exigió que se la reconociera como una nueva religión, con su culto, con sus misterios y, claro está, con sus innumerables dioses y sacerdotes. Pero ya nadie ignora que todo acabó en un fiasco. La verdad era otra, siempre fue otra, y Monterroso, que muy bien lo sabía, no ha cejado en el empeño de contarnos, desde hace más de treinta años, el previsible final de la fábula: la explosión de la rana que preside la crisis de identidad del escritor contemporáneo. No en vano se incluye, en sus cuentos, una constante recontextualización del oficio de escribir, que forja una de las semblanzas más realistas y descarnadas del hombre de letras en nuestras sociedades tardomodernas. Monterroso describe, con un humor irreverente, sus quijotadas y sus miserias, sus caducas pretensiones y su servidumbre moral. Dentro de un vasto fresco de la vida literaria, lo pinta a menudo con el anacrónico traje de un personaje de epopeya que no se ha dado cuenta aún de que el escenario ha cambiado y de que lo suyo es ahora una tragico-

media en la cual quizá no se le ha asignado ningún papel.

Mi virtual ensayo sobre Monterroso asociaría esta crítica demoledora a la imagen mítica del escritor con el cultivo de las formas breves y con el tópico de la cortedad del decir, pues todos forman parte de la estrategia desacralizadora del guatemalteco y de su ruptura con nuestra titánica herencia romántica. En la misma línea de pensamiento, cabría situar su predilección por la literatura antigua y la muy sutil manera en que su obra, por su fragmentarismo, por su diversidad y por su dispersión, pareciera imitar el incompleto *corpus* de algún poeta de la Antología o de algún olvidado autor grecorromano. Si me apuran, podría afirmar incluso que la idea misma de «obra» en Monterroso presupone el modelo del *corpus* clásico, pues, lejos ya de toda ambición totalizante, se erige como una ruina precoz de nuestra modernidad. Y, como ruina al fin, lo que nos propone es una meditación sobre el poder del tiempo, cuyos ingredientes mayores son la modestia y el escepticismo. Ambos, creo, constituyen ya dos componentes indispensables de la escritura contemporánea y es de esperar que el favor de que goza Monterroso entre las más jóvenes generaciones sea un testimonio de que su lenguaje ha sido bien entendido.

No sé si con todo esto podría justificar el empleo de «Fecundidad» como epígrafe para mi proyectado ensayo, pero sí pienso que podría explicar por qué me parece un texto tan importante como «El dinosaurio». Aún más, creo que, para concluir, podría volver a la comparación entre los dos minicuentos y decir que la obra de Monterroso tiene la inapreciable virtud de hacer un poco más inteligible nuestro presente y de facilitar nuestra comprensión de la literatura que se escribe en la actualidad. Y es que él mismo ha contribuido a crear esta época y esta literatura al mostrarnos lo que el arte de la palabra puede cuando hace mucho con poco y también –y sobre todo– lo que *no debe* cuando hace poco con mucho. Como los dos rostros de Jano, «El dinosaurio» y «Fecundidad» miran hacia estos dos puntos. *Aura mediocritas,* ambos señalan además ese lugar intermedio, más civil y más humilde, que es hoy el que mejor corresponde a un honesto ejercicio de la escritura.

Gustavo Guerrero

Una novela sobre la muerte

Fuera de Argentina, pocos conocen la obra narrativa de Ana María

Shua (Buenos Aires, 1951). Tuve la suerte de descubrir, gracias a una colega de la Universidad de Louisville, primero sus libros y luego de conocerla personalmente en su país. Leí con curiosidad y placer sus volúmenes de relatos y textos brevísimos, *La sueñera* (1984) y *Casa de geishas* (1992), género que cultiva con agudeza verbal, perspicacia imaginativa e ironía crítica. También leí una de sus novelas, *El libro de los recuerdos* (1994), especie de ficticia memoria familiar en la que recobra sus raíces étnicas (de origen judío-libanés) y su inserción como grupo inmigrante en la sociedad argentina. Pero su última novela, *La muerte como efecto secundario* (Buenos Aires: Sudamericana, 1997), supera –por su hondura y su desgarrado dramatismo– todo lo que hasta ahora Shua había publicado y la coloca en la primera línea de la nueva narrativa argentina. Su tema no puede ser más trágico y trascendente: la muerte; o, mejor, el doloroso proceso de morir, la larga agonía que los seres humanos enfrentan sobre todo ahora, debido a los avances de la ciencia y a las cuestiones éticas que eso plantea en un mundo que sólo tiene soluciones genéricas al hecho más privado de todos.

La historia es simple y terrible: un padre, ya viejo y enfermo, se aproxima al final de sus días y este triste espectáculo es registrado por el hijo, un hombre frustrado que ya ha «cruzado la línea de la mitad de la vida» (33), en una especie de larga carta que le escribe a su ex-amante, una mujer casada que nunca aparece en escena pero que es fundamental en el relato. Desde la primera página se hace evidente que la relación entre padre e hijo es de profundo resentimiento, descofianza y quizá del más puro odio. El padre es una figura dominante y abusiva, que ha usado su poder para aplastar al hijo incluso cuando lo ayuda con dinero, el bien que el viejo más atesora. Aun con su presente debilidad física, el padre se le aparece como más alto, más corpulento, más atractivo que él, siempre avergonzado de sus piernas flacas y su calvicie. En todo, el padre no ha hecho sino humillalo y su amor paternal ha sido el mejor modo de lograrlo. El hijo escribe: «Nadie puede humillarte como tus padres. Nadie más en el mundo tiene ese gigantesco poder: el mismo que tenemos sobre nuestros hijos» (27). Asistir al ocaso del padre es, para él, una morbosa venganza; goza con «la idea de que ahora va a sufrir, la idea de que, enteramente maniatado, incapacitado para defenderse, esta vez las va a pagar por todas. Mi torturador atado al potro» (57).

A través de su testimonio vamos ingresando en el oscuro mundo del hijo, sus relaciones familiares y eróticas: nos enteramos de modo algo indirecto que se llama Ernesto Kollody y que tiene hijos, de los que apenas habla; que su madre,

también de edad avanzada, está volviéndose loca; que tiene el raro oficio de maquillar muertos, tarea de la cual está bastante orgulloso y que combina con la de guionista en una absurda película que un amigo rico jamás terminará; que su única hermana Cora es un ser emocionalmente inmaduro, casi incapacitado por la enorme presión que el padre ha ejercido sobre ella; que él tiene otra amante, una mujer llamada Margot, que aunque le es infiel de una manera casual, es quizá el único personaje simpático de la novela, etc. Pocos detalles sabemos sobre su relación con la ex-amante, que es ahora su corresponsal, porque los mezcla con su angustiosa situación presente y les otorga un matiz dudoso. Hacia el final, del modo más ambiguo, como si no quisiera aceptarlo del todo, llega a mencionar algo del padre en relación con ella, que no conviene revelar a los que no han leído la novela, porque juega un papel decisivo en su conclusión.

De toda esta opresiva historia de amores y odios feroces y devastadores, lo que emerge es la confesión del fracaso de un hombre que, ya muy tarde, sigue buscando un sentido a su vida en un mundo de emociones, realidades y expectativas que tampoco lo tienen. En su desesperación llegará a pensar –muy freudianamente– que sólo lo alcanzará si mata a su padre. Admite que la muerte natural no le parece suficiente: «Mi padre habrá muerto más feliz de lo que se merece. Y otra vez, como siempre, mi vida no tendrá sentido» (175). Este drama personal se agrava porque la situación que lo rodea es amenazante y sórdida: la acción ocurre en Buenos Aires, que parece una siniestra proyección fantástica de la realidad presente, pues sus males se han agudizado. Es una ciudad peligrosa, donde sólo circulan taxis blindados; ha sido dividida en barrios tomados, cerrados y tierra de nadie; hay un clima de violencia generalizada y uno de los mejores negocios estatales son las Casas de Recuperación donde los ancianos van a morir.

Describir así la novela tal vez no le haga justicia porque sugiere que es estridente, sobrecargada, melodramática. La clave de su valor artístico está en el modo preciso como la forma narrativa vierte ese material. Por un lado, el tono está admirablemente sostenido a lo largo de toda la novela (o de casi toda ella, porque hay una transición en el último tramo), un tono traspasado por la elegíaca tristeza del fracaso, el olor de la muerte y la decadencia de todo. Hay un notable control emocional de un asunto que se presta al desborde; así, la frustración y el rencor contenidos suenan todavía más perturbadores que si explotasen del todo. La vida del narrador consiste en tramar ardides y distracciones que le permitan sobrellevarla sabiendo que el peso que carga es excesivo. Aquí y allá aparecen incluso unos leves toques de humor helado, que tem-

poralmente lo alivian: Ernesto observa que «los cadáveres no necesitan que la dentadura les quede cómoda» (87) y comenta que Cora «quería vivir en el campo; pero el campo de sus sueños se parecía curiosamente a un campo de golf» (112). Por otro lado, el recurso de que lo que leemos esté destinado a otra persona y que todo el mundo novelístico esté exclusivamente filtrado por una conciencia, tiene el resultado decisivo de hacerlo parcial, interesado, quizá sospechoso y teñido de irrealidad en un grado que no podemos determinar. ¿Es en verdad tan terrible el padre como él dice? ¿Está su propia vida tan arruinada como él cree? No lo sabemos y eso crea un juego inquietante entre el nivel ficticio y un testimonio que, por ser autobiográfico, pretende estar ligado a la realidad. Él mismo le dice a su destinataria: «...no me importa ahora ser arbitrario, digresivo, tironear del fino hilo del relato hasta abusar de su resistencia, de la tuya» (19). Y en otra parte: «¿Tengo que seguir fingiendo que te escribo? ¿Tengo que seguir fingiéndome que alguna vez vas a leer esto...?» (34). Como el relato es el único modo de recobrar el dominio sobre su propia vida, ordenándola o desordenándola a su antojo, ¿qué es lo que realmente estamos leyendo sino una *novela,* una ficción construida a partir de vidas imaginadas? Hay un pasaje clave en el que, después de hablar de su relación con Margot y de la infelicidad de ésta, concluye que su acto «no fue más que un intento de probarme su existencia, cuya realidad en mi conciencia sentía amenazada. Creo que fracasó. Margot no existe» (83). En otro momento llegar a pensar que lo más importante en su vida, lo único real es una fiesta de disfraces en la que va lucir su habilidad de maquillador. Así como un novelista inventa sus personajes, así él bien puede haber inventado esa relación con el padre y todas las otras para justificarse ante sí mismo y ante la mujer que ama. Dentro del relato se deslizan además citas o ecos de obras literarias: la «torpeza graciosa» (48) de Margot se parece a la «graciosa torpeza» de Beatriz Viterbo en *El Aleph;* el símil «como agua del manantial» (106) proviene del *Martín Fierro,* etc.

La estructura de la novela consigue algo muy difícil: renovar el interés del lector en las vueltas y enredos que teje cada capítulo, al mismo tiempo que la línea central se mantiene nítida como elemento organizador; no hay un solo momento en el que tengamos la sensación de estar ante material prescindible. La tensión es constante pero variada y llena de sorpresas. El proceso se acelera al final, las acciones se precipitan y adquieren, en el último capítulo, un matiz del todo delirante. Sólo un capítulo (el 21, que narra el secuestro del padre alojado en una Casa de Recuperación) parece menos convincente que el resto, quizá porque está na-

rrado de modo indirecto. Así, esta novela presenta elementos que encontramos en diversos subgéneros (la novela existencial, la psicológica, la de anticipación fantástica, la policial, etc.) y los fusiona con una rara habilidad para hacerlos todos verosímiles y necesarios. Y algo más, que es ahora casi una novedad: la autora adopta una voz masculina de cuyos argumentos y reflexiones podría decirse lo mismo que él dice de sus opiniones sobre la contradictoria situación de la mujer en el presente: «mis razonamientos no tenían intersticios» (129).

José Miguel Oviedo

Cuestión alemana, problema moderno[1]

El trabajo que se comenta constituye una historia de conceptos. En él se analiza cómo los conceptos de nación política y nación cultural atraviesan la historia moderna alemana. Planteado como interrogante, el hilo del trabajo sería ¿con qué concepto de nación se hizo política en la Alemania moderna?

El contenido semántico de los conceptos estudiados es entendido a la luz del escenario histórico-social en el cual circula. Así, los conceptos no son vistos como portadores de un sentido inmanente, desentrañable con la sola interpretación de los textos donde se explican, sino como fruto de una relación entre texto y contexto, historia del pensamiento e historia social. De este modo, los conceptos de nación política y nación cultural permiten ver la historia de la «cuestión alemana».

La «cuestión alemana» es definida por el autor como «la inadecuación entre la forma de organización política y la comunidad étnica y cultural», lo que deriva en la «problemática búsqueda de una fórmula política que pudiera agrupar a todos los que, desde el punto de vista cultural y étnico, eran alemanes». Esa búsqueda es el proceso histórico de formación del Estado nacional, que tendrá un desarrollo diferenciado respecto de otros países europeos.

Esa particularidad histórica puede ser vista a través de, precisamente, los conceptos de nación política y nación cultural (en alemán *Staatnation* y *Kulturnation*, respectivamente, aunque se trata de conceptos no exactamente traducibles a otras lenguas). En efecto, es que aquella búsqueda de una fórmula política capaz de agrupar

[1] *Joaquín Abellán,* Nación y nacionalismo en Alemania. La «cuestión alemana» (1815-1990), *Tecnos, Madrid, 1997, 293 págs.*

a los alemanes se dará básicamente como una tensión entre dos modos de entender la Nación y organización del Estado: bien como conjunto de aquellos que poseen una cultura común, bien como agrupación alrededor de una constitución política y de una historia comunes.

La «cuestión alemana», como problema político, puede fecharse entre 1806 y 1989. En efecto, la desaparición formal del Sacro Romano Imperio de la Nación Alemana en 1806 inaugura el problema, en tanto los Estados que habían formado parte de él tienen que reorganizarse, interior y exteriormente. Es decir, deben encontrar un régimen político que se adecue al escenario exterior, al equilibrio entre las potencias europeas. Aquí aparece un rasgo que va a recorrer la «cuestión alemana» en sus casi dos siglos de existencia: el contrapunto entre el particularismo alemán y las necesidades de la política exterior. La posibilidad de desarrollo por parte de los alemanes de una vida interna (social, política y cultural) autónoma, en no pocas ocasiones resulta antes una consecuencia de la necesidad de equilibro entre las potencias europeas o mundiales, el cual requería un relativo aislamiento de Alemania, siempre en condiciones –por su situación geopolítica y por su poder económico y político– de desbaratar el fiel de la balanza. Lo que imaginariamente era vivido por los alemanes como prueba de la existencia de *una unidad de destino en lo universal,* era en no poca medida el signo de las exigencias de la política internacional.

El año de 1989 marca el otro extremo de la «cuestión alemana». No significa el cierre del problema, algo que históricamente resulta delicado predicar acerca de cualquier cuestión política, sino una resolución del tema tal como se había planteado desde su origen. La unificación o, mejor dicho, la integración de la República Democrática Alemana en la Alemania Federal, reúne a los alemanes finalmente en un único Estado, democrático y federal, y si bien esa agrupación se hace en función de un fondo cultural común, asimismo se realiza en torno al concepto de ciudadanía. La tensión entre nación cultural y nación política ya no es impedimento para la constitución democrática de Alemania, aunque subsisten elementos como el concepto étnico-cultural de ciudadanía (basado en el derecho de sangre y no en el de suelo, en un país con inmigración masiva), que sin embargo tampoco pueden ser vistos como privativos de Alemania. El terreno de la especificidad se estrecha.

La unificación, además, constituye un proceso centralmente político, y vuelve a mostrar, en tanto suceso posible sólo después del fin de la hegemonía soviética en el Este europeo, el contrapunto siempre presente entre lo nacional alemán y la política exterior de las potencias mundiales.

Como en toda narración, en ésta el sentido no se encuentra ni al principio, ni al final. Si 1809 y 1989 son los puntos de partida y llegada de la «cuestión alemana», el significado no está dado sólo por ellos, sino por el trayecto que los une. Así, este trabajo va anudando estaciones como 1848 (fracaso de la revolución burguesa), 1870-71 (unificación bajo Bismarck), 1918-19 (derrota bélica-revolución de noviembre-república), 1933 (ascenso del nacionalsocialismo), y 1945 (derrota bélica-ocupación-división del país), de las cuales está hecho el significado de esta historia.

A lo largo de estos acontecimientos claves, los conceptos de nación cultural y nación política son mostrados siempre en tensión, aunque no conformando una pura dicotomía. Otro de los elementos sobresalientes en la historia de la «cuestión alemana» es que actores políticos diferenciados desde el punto de vista de sus objetivos programáticos, sin embargo comparten la concepción cultural de la nación. La divergencia parece estar, entonces, en cuanto a qué modelo político plasma mejor ese concepto cultural de lo alemán. Las tantas veces nombrada reacción nacionalista que la socialdemocracia alemana tuvo frente a la Gran Guerra continúa siendo, sin embargo, un buen ejemplo de lo dicho.

Porque este trabajo vincula los contenidos conceptuales con el escenario histórico-social en el cual se desenvuelven, permite entender la permanencia de un problema (en este caso, la «cuestión alemana») como un dato de su historicidad, y no de unos rasgos esenciales, históricos. Esto resulta especialmente relevante en el caso alemán, porque posibilita ver de qué manera la semántica de la nación ha ido variando a la luz de los acontecimientos histórico-políticos, sobremanera desde la segunda posguerra.

Además de su interés teórico referido a la historia alemana, este trabajo ilumina conceptos que vuelven a estar en el centro de la discusión política actual. De este modo, ayuda a clarificar los contenidos de debates como los que suscitan los nacionalismos, el multiculturalismo o las políticas de protección de las diferencias étnicas. Porque la pregunta que surge de la tensión entre nación política y nación cultural es hasta qué punto la segunda no cierra el camino a la primera, en la medida en que un orden de iguales en términos étnico-culturales niega el concepto de ciudadanía, entendido como puesta en igualdad de sujetos plurales sobre la base de derechos y obligaciones. Asimismo, aparece la pregunta de hasta qué punto la unificación de grupos en torno a lo étnico-cultural (creación de naciones culturales) no es ya una decisión política que no quiere confesarse tal, una vía para reinstaurar la desigualdad en nombre de la diferen-

cia. La diferencia cultural se muestra entonces como un instrumento que históricamente no parece destacar por su contribución a la igualdad política.

Este trabajo sobresale e interesa por su doble actualidad: la de investigar un problema clave de la historia moderna europea, y especialmente crucial del siglo veinte, así como la de clarificar conceptos que vuelven a escena a golpe de las crisis de nuestros días.

Javier Franzé

El Mamífero Parlante

En el campo de los estudios mediáticos conviven la investigación cuantitativa, de inspiración positivista, y el enfoque cualitativo, cuya asunción es evidente en numerosos tratadistas de la realidad social. La encuesta y el seguimiento estadístico se solapan de esta forma con el análisis del discurso y técnicas afines, enriqueciendo un panorama en el que los criterios interdisciplinares cobran día a día mayor importancia. La colección *El Mamífero Parlante*, que publica en Barcelona la editorial Gedisa, se propone ofrecer a los lectores estudios sobre las maneras en que los medios de comunicación filtran la complejidad humana, atendiendo, entre otras, a cuestiones tan sugestivas y diversas como el cambio social, la prototipificación, el papel de los espectadores y las paradojas del discurso mediático. De acuerdo con la filosofía que se advierte en los tres libros publicados, el punto de vista más osado entre los investigadores es aquel que integra a los medios en el proceso social. Así, el comunicador narra los hechos desde dentro, no desde fuera; lejos de asumir el punto de vista divino, todo cuanto ofrece en su mensaje es antagónico con ese presunto distanciamiento. Lo objetivo acaba siendo ilusorio. La observación, en cierto grado, se torna auto-observación. Y la sociedad, en cualquiera de sus definiciones, expone siempre esa plasticidad en cuyo modelado los medios colaboran. Repárese en que, a partir de ahí, el camino se presenta lleno de aporías.

El volumen *En busca del público*[1] es una serie de artículos compilada por Daniel Dayan. Esta edición española corresponde en sus contenidos al número 11-12 de la revista *Hermès* (1993), dedicado

[1] *Daniel Dayan (comp.):* En busca del público, *traducción de María Marta García Negroni, Gedisa, Barcelona, 1997, 380 páginas.*

al estudio de un modelo de espectador activo, receptor de mensajes polisémicos, para nada semejante a ese público pasivo, inepto, vulnerable, en el que aún creen algunos profesionales de la segmentación de audiencias. La lectura de esta obra colectiva induce a pensar que el proceso mediático es siempre dialogal. Naturalmente, el adoctrinamiento no precisa del diálogo, pero en la televisión o la radio no cabe tal supuesto; el espectador es partícipe en un intercambio de información obviamente bidireccional. Esto resulta cada vez más claro en el momento actual, cuando de continuo se apela a la participación, y los índices de audiencia condicionan las estrategias de los programadores. Esa forma de considerar al público televisivo es equiparable a la figura del sufragio universal. Se trata, claro está, de una ficción, pero es una ficción esencial para la democracia y la teoría de la comunicación, como se encarga de destacar Dominique Wolton en su artículo introductorio.

Lógicamente, los medios de comunicación son mecanismos substanciales en la representación de la realidad social. Es una construcción selectiva, interesada, inestable; y también fundamental para dibujar el atlas de la sociedad y el modelo de identidad que caracteriza a cada sistema inserto en ésta. La cultura de los medios es el punto de referencia para unos espectadores que se reflejan y forman a su sombra. Dado que la televisión ha de reconstruir los fenómenos para su consumo público, esa manipulación es la vía para que toda la comunidad participe de saberes minoritarios o elitistas. Y una vez más, la metáfora democrática es posible.

Puestos a estudiar la interacción entre la audiencia y el medio, los distintos autores de este volumen repasan los estudios fundamentales sobre la recepción, analizan perfiles inesperados del público y también se preguntan sobre los límites de esa interacción. El acercamiento es riguroso y completo. Incita a reflexionar vivamente sobre una cuestión que condiciona, y condicionará, nuestras relaciones con los medios de comunicación.

Algo muy semejante cabe decir sobre *Espacios públicos en imágenes*[2], otra recopilación de ensayos, dirigida por Isabel Veyrat-Masson y Daniel Dayan. En este caso se trata de una versión del número doble de la revista *Hermés* posterior al antes citado. La imagen protagoniza los contenidos de este libro, primero a través de análisis de sus fundamentos, luego mediante valoraciones de diversos usos de ésta. Como en el caso anterior, el enfoque es interdisciplinar.

El mayor consumo de imágenes comienza en el momento en que la tecnología permite su producción masiva, deslindándolas del objeto

[2] *Isabel Veyrat-Masson y Daniel Dayan* (comps.): Espacios públicos en imágenes, *traducción de Alberto L. Bixio, Gedisa, Barcelona, 1997, 359 páginas.*

que reflejan. Esas imágenes, polisémicas, inundan el espacio público y, al mismo tiempo, reproducen sus perfiles más insospechados. Son imágenes que reconstruyen el mundo y los acontecimientos, interviniendo además en los procesos históricos. Es entonces cuando los medios audiovisuales alcanzan el estatuto de narradores, participantes, acaso productores de la realidad social.

Se preguntan los investigadores acerca del modo en que la imagen televisiva capta la guerra, reforzando los contenidos ideológicos coyunturales más convenientes para los núcleos de poder. Eso explica por qué los soldados americanos en Vietnam entraron en la categoría de héroes y luego en la de villanos; por qué los bombardeos durante la guerra del Golfo aparecieron como operaciones asépticas, seguidas en directo, vía satélite, por millones de espectadores.

El debate nos acerca luego a los resortes más íntimos de la interacción. Por ejemplo, analizando cómo la familia asume su relación con un discurso televisivo sobre lo familiar, definidor de muchas de sus actuaciones. O la forma en que esas encuestas callejeras, muy frecuentadas por los canales de televisión, actúan como un espejo de emociones sociales ante los acontecimientos.

Muy distintos objetivos propone otro libro de esta colección, *Cuerpos de papel: Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940*[3], una obra de Oscar Traversa, profesor de la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. En este caso, la producción de lo real llega a través de la publicidad argentina de entreguerras. La cuestión que procura responder Traversa es cómo el discurso científico sobre el cuerpo es apropiado y modificado por el medio publicitario, considerando en qué medida se producen cambios o pervivencias. Hay avisos que confirman un padecimiento físico –el mal aliento, la sudoración, las erupciones–, anunciando a continuación el remedio que abre las puertas del éxito social. Otros enseñan la manera de curar malestares originados por esa misma sociedad –el dolor de cabeza, consecuencia de las tensiones cotidianas–. Al plasmar esas tematizaciones, se incorporan elementos de la historieta –el globo, las viñetas– y el cine –el testimonio personal de «estrellas» de Hollywood–, buscando la mayor dinamicidad gráfica y, consiguientemente, el mejor impacto en el lector. Traversa reflexiona con agudeza sobre las representaciones simbólicas. El suyo es un libro de muy grata lectura, a lo que cabe añadir el encanto de las numerosas ilustraciones de época que acompañan al texto.

Guzmán Urrero Peña

[3] *Oscar Traversa:* Cuerpos de papel: Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940, *Gedisa, Barcelona, 1997, 284 páginas.*

La salvación por el amor

En alguna ocasión ha dicho el mexicano Alejandro Rossi (Florencia, 1932) –discípulo confeso de Borges y Reyes– que la suya es una prosa tímida. Y en esa manifestación de modestia el grandísimo escritor revela uno de sus secretos. Tal timidez es la del que se acerca a la literatura con el temor –o el temblor– de quien posee la llave de la caja de las emociones pero sabe que éstas sólo sirven cuando se controlan con el estilo. Sin embargo, el estido de Rossi no es ni tímido ni pudoroso, sino más bien discreto en cuanto elegante, equilibrado, contenido. Quizá la preciosa mezcla de florentino y americano que anida en su corazón ha dado a Rossi la fórmula magistral de esa elegancia, de ese equilibrio sumidos aquí, en *La fábula de las regiones*[1], en el clima que se supone a un escritor que vive donde él. Son sus pares americanos, en ese aspecto –además de sus maestros citados–, Mutis y Pitol de un lado, Bioy Casares y Bianco de otro, con unos toques de la emoción terrena de Sologuren, lo que me parece, no es mala compañía.

El nuevo libro de Rossi se articula en torno a la elaboración de la historia oficial por parte de un Colegio de Historiadores –«la tarea de ellos... es *inventar* la Patria», proponer «una visión canónica en la esperanza... de que la realidad al fin entre en razón y se ajuste a ella»– de un país innominado que podrían ser unos cuantos –americanos en la forma– y hasta, por qué no, nosotros mismos, tan dados al autoengaño si se considera el cinismo con el que algunos personajes –inteligentes pero secundarios a la postre– asumen su tarea. La cosa comienza con un relato *–El cielo de Sotero–* sencillamente espléndido, modélico, antológico. La prosa tímida se adentra en la mecánica de la muerte con una eficacia sólo comparable a la profundidad del trazo. Luego nos iremos por las nubes siempre cargadas de tormenta, por el calor de un clima opresivo, por el no menos caluroso roce de las sábanas o por el más frío cambio de los hechos para que parezcan lo que no fueron. Pero iniciar el libro por un relato como *El cielo de Sotero* es querer deslumbrar desde el principio y conseguirlo con creces. La formación del asesino y su castigo revelan –por si le hiciera falta a alguien– a un narrador que domina como un maestro todo lo que se le pide a un relato químicamente puro. El juego de los tiempos, el entrecruzarse de las situaciones, la indefinición de las fronteras –en un soberano ejercicio en el que la literatura imitará a la geografía y a la historia que describe– vendrán

[1] *Anagrama, Barcelona, 1997.*

enseguida, pero antes hay que mostrar el señorío sobre la forma, el dominio de la técnica, el acoso y la posesión del sujeto hasta hacer de él un arquetipo de lo que hoy los periódicos nos muestran como un protagonista de la realidad. A partir de ese relato, Rossi amplía lo que ahí se condensa para ir divagando por una realidad ya de por sí poco asible, para cercarla, jugar con ella, conquistarla o dejarla marchar desde la poderosa perfección de sus medios. Quien conozca al Rossi de *Manual del distraído* sabe ya que el autor transita por los géneros con toda libertad y que el ensayo y el relato se funden en él en una suerte de divagación inimitable hoy por hoy en nuestras letras –si se me permite el posesivo que comunica un lado y otro del Atlántico–, en las que, digámoslo ya, representa uno de los escasos papeles indiscutiblemente protagonistas de nuestro elenco, tan uniformizado hoy por hoy. Las regiones, las guerras, las lluvias, el amor, los viejos, pasean por aquí como protagonistas de una historia que hará de ellos almoneda. Todo es evocación, nada es esperanza, como la selva que se reproduce a sí misma o el mar que se sucede sin cambio. Como dice Don Teófilo refiriéndose a la anterior maestra en *Sedosa, la niña:* «En lugar de enseñar a leer el periódico, quería redimirnos. Hablaba del futuro, un fastidio». Hay que prevenirse contra «la curiosidad por ese pasado tan enigmático, tan injusto, tan desordenado». Frente a eso no queda sino el amor. Rossi juega ahí la carta de la defensa personal de sus personajes que sólo en el amor encuentran el desorden asumido, la voluntad libre que es también la solidaridad de la estirpe: «Nunca entramos solos al amor, están con nosotros quienes nos precedieron, genealogías iluminadas u obscuras cuyo origen exacto ignoramos. Es una carga de caballería, nunca un duelo solitario».

El libro parece una sucesión de relatos, pero es en realidad una suma de episodios que conforman una realidad mítica al modo de una novela fragmentada que es preciso unir, que se une sola, diríamos mejor, que confluye en el último de los cinco cuentos, «Luces del puerto». Aquellos que estaban seguros de que la vida era suya, quienes lucharon en guerras absurdas, pagadas a veces por sus propios héroes para la historia, quienes se enamoraron de la dependienta italiana de un colmado –magistral de nuevo Rossi al describir en su justo lugar el encuentro entre María y el coronel García Nieves en *La lluvia de enero*– sólo se encuentran en la muerte que los iguala o en la dudosa memoria oficial que los rechaza mientras ellos mismos prefieren recordar «con el amor indulgente de la amistad». Se salvan por el amor los hijos de las regiones. Bajo todo ello, claro, circula también un discurso político, una crítica del absurdo histórico,

del maquillaje de los hechos, de las fronteras artificiales y de la necedad de las guerras de los salvadores de la patria, estén del lado que estuvieren. En eso, *La fábula de las regiones* es un texto implacable, también a la hora de plantear una literatura en la que lo mágico pierde el brillo de su propio espejo pues se coloca en relación con el fondo permanente que oculta. La lección es, por tanto, múltiple, alcanza a todo. Es lo que ocurre cuando, como en Rossi, el narrador de mano maestra tiene la cabeza tan bien amueblada.

Luis Suñén

Agenda

Semana de Autor de Jorge Edwards

Entre el 27 y el 31 de octubre pasados se celebró en la Casa de América (Madrid) y bajo el auspicio de la AECI, la Semana de Autor dedicada al escritor chileno Jorge Edwards. La primera mesa estuvo moderada por Teodosio Fernández, quien situó a Edwards en la llamada «generación del Cincuenta», caracterizada por su ruptura con el realismo social y encuadrada en la parábola política que va del gobierno del Frente Popular (1938) al de la Unidad Popular (1970), derrocado por el *putsch* de 1973.

Carmen Riera aproximó a Edwards, Enrique Lafourcade y José Donoso, por las dificultades iniciales de publicación, que se resolvieron en la autoedición, dado que reinaba entonces el tópico de que Chile era un país de poetas líricos y no de narradores. Reunía a los tres escritores un mismo anhelo de cosmopolitismo, afición a las letras norteamericanas y europeas, y desdén por las chilenas, señalándose la devoción por la obra de William Faulkner.

Bernard Schutz evocó el florecimiento cultural de Chile en las décadas de 1960 y 1970, subrayando el peculiar auge filosófico existencialista, con Unamuno como reactivo contra el catolicismo dogmático de los jesuitas, educadores hegemónicos de la juventud letrada. Schutz rechazó la noción de generación y consideró significativo que Edwards, apartándose del lugar común chileno, dejara de lado una precoz vocación de poeta.

Por su parte, Mauricio Wacquez dividió la literatura de Chile anterior a Edwards y sus coetáneos, entre escritores señoritos y escritores criollistas o populistas. Los del Cincuenta quisieron ser famosos como no lo habían sido sus antecesores y hallaron un poderoso

agente cultural en Lafourcade. Su maestro fue Teófilo Cid, quien mantenía una peña cultural en su bar *El Bosco*. Edwards, en medio de esta bohemia intelectual, huía de todo escándalo a causa de su empleo diplomático. Era británico, flemático y frío («Es capaz de resfriarnos a todos» solía comentar Donoso). Finalmente, el golpe de Estado acabó favoreciendo a los escritores exilados, porque los vinculó con el exterior y los estimuló a escribir una literatura fuera de las casillas habituales, una literatura creativa y marginal.

A su turno, Edwards admitió la influencia de su educación jesuítica. Los profesores de la Compañía intentaron inculcarle el gusto por la mala poesía, el box y el fútbol, tres disciplinas para las que no estaba dotado y que lo obligaron a buscar su identidad en la narrativa, partiendo de la admiración por los cristianos desesperados como Unamuno y León Bloy. Otro sector del jesuitismo, el representado por Alberto Hurtado, le inculcó inquietudes sociales, llevándolo a conocer los barrios más pobres de Santiago. Los maestros de lecturas fueron el citado Cid y Claudio Giacone. También se sintió atraído por los personajes excéntricos de las clases altas, como Juan Emar (pseudónimo originado en la expresión francesa *J'en ai marre*, estoy harto) y su pariente Joaquín Edwards Bello, a quien la familia denominaba «el inútil de Joaquín», un escritor de crónicas y novelas en clave, que se exilió en Río de Janeiro, se arruinó jugando en Montecarlo, volvió a Santiago, radicando en un barrio decadente, entregándose al vegetarianismo, casándose con una camarera de restaurante y acabando sus días como suicida octogenario.

En relación con su cargo diplomático, Edwards recordó que la literatura estaba tan mal vista en el medio, que debía disimular su condición de escritor hasta que el golpe de Estado lo apartó de la carrera. Le habría resultado imposible ser representante de una dictadura y la expulsión terminó beneficiándolo. Su proyecto permanente es escribir una novela satírica sobre la diplomacia.

El día 28 moderó Nora Catelli, quien retrató a Edwards como el típico ciudadano liberal, republicano y jacobino de América Latina: dubitativo, perplejo, mesurado e igualitario. Armas Marcelo destacó los dos libros de memorias de Edwards, *Persona non grata* y *Adiós, poeta,* elogiando su «incorrección política», el riesgo que significaron para su autor en el mundillo literario y la visión cercana, sincera y no exenta de simpatía, de personajes como Neruda y Fidel Castro.

Javier Pradera hizo un recuento generacional que involucró a Edwards: un viaje iniciático que empieza en la izquierda procubana y acaba en la desilución y la imposibilidad de cambiar la vida. Un es-

céptico rechazo de las explicaciones totalizantes y el dogmatismo lleva al actual relativismo juvenil, que rompe con el utopismo de sus mayores y se lo reprocha. A ello cabe añadir, en el caso español, la especial simpatía que despertó Cuba por sus lazos de familia con España, y el tópico de que los españoles han de ser heroicos y sangrientos, y que les están vedadas la mediocridad y la sensatez de los países desarrollados. Destacó también Pradera la habilidad de Edwards para sintetizar crónica y novela, salvando el mero testimonio por su calidad literaria. Especialmente agudo juzgó el retrato de Neruda, suerte de cardenal del Renacimiento que siguió fiel a Roma aun cuando había perdido la fe en Dios.

Fanny Rubio consideró que los libros de Edwards son libros de aprendizaje y que todo escritor auténtico, como él, es siempre inoportuno, disidente, persona non grata, afecto a «meter los dedos en el ventilador». Destacó la relación entre experiencia y literatura, en la síntesis de la novela, la complacencia en lo decadente, la reunión de sentimientos de culpa y persecución con el ejercicio de las letras. En cuanto a su visión de Cuba, siendo muy crítica, no es corrosiva, aunque señala el fracaso de la revolución en tanto no pudo enderezar la economía y convivir con las libertades, sin perjuicio de sus iniciativas de mejora social.

Edwards recordó que, en torno a 1970, todas las personas que el trataba pensaban lo mismo de Cuba, pero no lo decían por considerarlo inoportuno. Cuba, por esa fecha, era la imagen del futuro chileno y Edwards se dijo entonces: no quiero este futuro para mi país. Seguramente lo salvó del doble discurso su tendencia a la literatura subjetivista del yo, aprendida en Stendhal. En un país como Cuba, sencillamente, no podría haber sido escritor. En cuanto a Neruda, juzgó que el de carne y hueso es mucho más poético que el oficial. Hay que revisar el tópico nerudiano y recordar que, en privado, Neruda rechazaba el comunismo convencional y el gobierno de la Unidad Popular.

El día 29, con la moderación de Eva Valcárcel, intervino Gustavo Guerrero, quien señaló la importancia concedida por Edwards a lo biográfico en la ficción, en contra de las dominantes tendencias estructuralistas que proclamaban la muerte del autor. Edwards describe en sus libros a Edwards como personaje biográfico y éste acaba siendo, dialécticamente, un resultado de su propia literatura.

Federico Schopf analizó *Museo de Cera* (1981), que fue leída en su tiempo como pieza de oposición y resistencia a la dictadura, y hoy es exaltada por su costado paródico, que anuncia el final de los grandes relatos. Edwards reivindica al individuo frente al estereotipo social de la clase, un individuo carente, fragmentario, frus-

trado, solitario pero no aislado, sino vinculado con su medio. *Museo de Cera* es una novela política, pero hecha en clave alegórica y no realista.

Edwards confesó no poder explicar sus libros. Éstos están escritos con determinadas palabras y contarlos con otras palabras implica alterar sus historias, contar otras historias. Siempre, dijo, utilizó los elementos de la memoria pero con tal libertad que la memoria acabó siendo un invento.

La Semana terminó el 31 con un diálogo entre Edwards y Mario Vargas Lloss, que publicaremos en un número próximo.

En América

Hispamérica: un cuarto de siglo

La revista *Hispamérica,* que dirige el crítico y profesor argentino Saúl Sosnowski en la universidad norteamericana de Maryland, ha cumplido veinticinco años de edición ininterrumpida. Con tal motivo tuvieron lugar en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires unas jornadas sobre *América Latina en sus revistas,* entre el 27 y el 29 de octubre de 1997. Se pasó una mirada panorámica sobre diversas publicaciones del subcontinente y participaron, entre otros, Horacio Salas, Jorge Schwartz, Eduardo Romano, Bernardo Subercaseaux, Jorge Lafforgue, José Emilio Pacheco, Adolfo Castañón, Guillermo Sheridan y Ambrosio Fornet.

El Mercosur y el arte

Durante los meses de octubre y noviembre de 1997 se celebró en Río Grande do Sul (Brasil), la primera Bienal de Artes Visuales del Mercosur, en este caso con especial acento de homenaje al pintor surrealista argentino Xul Solar.

La exposición se dividió en tres secciones: constructiva, política y cartográfica. Junto con la muestra principal, cuya sede fue la ciudad de Porto Alegre, hubo una paralela de artistas jóvenes, seminarios y conferencias de temas afines. Actuó como curador el conocido crítico de arte brasileño Federico Moraes y hubo representantes de Argentina, Brasil, Paraguay, Uruguay, Chile, Bolivia y Venezuela.

Thomas Mann en Brasil

No pocos vínculos profundos tiene Thomas Mann con la América del Sur. Su madre, Julia da Silva Bruhns, era brasileña y el futuro escritor tuvo un ama de cría negra. Su último texto, *Las confesiones del estafador Félix Krull,* se

interrumpe cuando el protagonista está por viajar a la Argentina, a la caza de una rica heredera convenientemente provista de vastas ganaderías.

Estas consideraciones llevaron a la Secretaría de Turismo y Cultura de Paraty, en la brasileña Costa Verde, la Casa Mann de Lübeck y el Goethe Institut, a organizar unas jornadas bajo el lema *Ein Leben zwischen zwei Kulturen* («Una vida entre dos culturas») que tuvieron lugar entre el 25 de octubre y el 2 de noviembre de 1997 en la premencionada localidad del Brasil, y entre el 4 y el 11 de noviembre en São Paulo. Hubo conferencias, proyección de filmes basados en textos del escritor lubequés, sesiones de danza y música, visita a lugares típicos donde pudo ocurrir la vida de doña Julia Frau Mann y hasta un encuentro con el nieto del escritor, el psicoanalista y narrador Frido Mann.

Con ocasión de estas actividades se inauguró en Paraty un Centro Cultural Eurobrasileño que lleva el nombre de Julia Mann.

El fondo de la maleta

Iberoamérica pinta

La madrileña Casa de América acogió en sus salas, entre el 30 de octubre y el 30 de noviembre de 1997, la exposición *Iberoamérica pinta,* compuesta por las 63 ilustraciones originales a otros tantos títulos de la colección Periolibros, que ha distribuido, en cinco años, y por todo el subcontinente, 120 millones de textos literarios en forma de suplemento de periódicos. Las obras fueron seleccionadas por una comisión que formaron Jorge Amado, Alfredo Bryce Echenique, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Augusto Monterroso y Fernando Savater, a la que apoyaron la UNESCO y el Fondo de Cultura Económica de México.

Como en toda exposición basada en un hecho externo, es decir no en un criterio selectivo, la muestra es heterogénea y carece de unidad. Quizás estas deficiencias sean también su ventaja, pues exhiben una población de nombres consagrados (Botero, Carybé, Cuevas, Guayasamín, Granell, Matta, Tamayo, Tápies, Toledo, Vieira da Silva) junto a una cantidad de nombres novedosos para el espectador español, que exhiben la incontable variedad de perfiles de la plástica que se produce en América Latina, España y Portugal.

Por una vez, gracias al azar o a sus secretas leyes borgianas, el pintoresquismo subtropical es ínfima minoría. No es que merezca denuesto, sino que ha de ocupar

una parte y no toda la visión del curioso europeo. América es selva, naturaleza absorta, desmesura cálida, frutas exóticas, indígenas adánicos, danzas rituales violentas y colores feroces, pero no sólo eso. No es nuestra periferia, es nuestra contestación en eco ultramarino, es una voz que nos pertenece tanto como Europa a ese mundo que, no por casualidad, alguna vez fue el Nuevo, el único nuevo.

Cabe pedir a quien pueda proveer que haya siempre en Madrid una miscelánea como ésta y que podamos enterarnos, si no día a día, al menos año a año, lo que Iberoamérica pinta.

Colaboradores

CARLOS ALFIERI: Periodista argentino residente en Madrid.

JORGE ANDRADE: Narrador argentino residente en Buenos Aires.

YVES BONNEFOY: Poeta y ensayista francés.

HAROLDO DE CAMPOS: Poeta, traductor y ensayista brasileño. Profesor emérito en la Universidad de Sao Paulo.

JORDI DOCE: Poeta y crítico español, profesor en la Universidad de Oxford.

JAVIER FRANZÉ: Doctor en ciencias políticas. Argentino residente en Madrid.

GUSTAVO GUERRERO: Crítico venezolano residente en París. Encargado de la sección española en las ediciones Gallimard.

EDUARDO LAGO: Hispanista español residente en Nueva York.

JOSÉ MIGUEL OVIEDO: Profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad de Pennsylvania.

GONZALO ROJAS: Poeta chileno. Reside en Chile.

ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA: Poeta y ensayista español. Profesor en la Universidad de La Laguna.

LUIS SUÑÉN: Poeta y crítico español.

GUZMÁN URRERO PEÑA: Licenciado en Ciencias de la Información. Especialista en medios masivos de comunicación. Reside en Madrid.

Ya llega **magazín literario**

mapa mensual de cultura

Desde el 5 de julio, 100 páginas con todo lo que hay que saber y leer. En el número uno: cine/literatura, entrevista a Julian Barnes, reseñas, televisión, teatro, multimedia, plástica, bibliofilia, revista de revistas, música y discos.
Una agenda completa y razonada de toda la cultura .

Disponible en todos los kioscos y por suscripción.
Alsina 1131. 1088-Buenos Aires
Tel: 381-8626, fax: 381-9833



magazín literario **s u s c r i p c i ó n**

mapa mensual de cultura

La solución ideal para no perderse ninguno de los números de *magazín literario* y armar, mes a mes, una verdadera enciclopedia de cultura contemporánea.
Una herramienta indispensable para acceder a los grandes autores, los hechos más importantes y las grandes corrientes de pensamiento. Y toda la actualidad cultural.

Deseo abonarme por un período de:

Argentina	❑ 6 meses	$ 30
(interior)	❑ 12 meses	$ 55
Resto de América	❑ 6 meses	$ 57
	❑ 12 meses	$110
Resto del mundo	❑ 6 meses	$ 66
	❑ 12 meses	$130

Apellido: ______________________
Nombre: ______________________

Dirección: Calle y número: ______________________
Localidad: ______________________
Código postal: ______________________
País: ______________________

Pago con

❑ giro o cheque a la orden de Magazín S.R.L.

tarjeta de crédito ❑ Visa ❑ American Express ❑ Mastercard

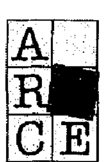
Fecha de vencimiento: ☐☐ ☐☐ ☐☐

Número: ☐☐☐☐ ☐☐☐☐ ☐☐☐☐ ☐☐☐☐ Firma: ______________

La cultura pasa por aquí



AV Monografías
Abaco
Academia
ADE Teatro
Afers Internacionals
Africa América Latina
Ajoblanco
Álbum
Archipiélago
Archivos de la Filmoteca
Arquitectura Viva
Arte y Parte
Atlántica Internacional
L'Avenç
La Balsa de la Medusa
Bitzoc
La Caña
CD Compact
El Ciervo
Cinevideo 20
Clarín
Claves de Razón Práctica
CLIJ
El Croquis
Cuadernos de Alzate
Cuadernos Hispanoamericanos
Cuadernos de Jazz
Cuadernos del Lazarillo
Debats
Delibros
Dirigido
Ecología Política
ER, Revista de Filosofía
Experimenta
Foto-Video
Gaia
Generació
Grial
Guadalimar
Guaraguao
Historia, Antropología y Fuentes Orales
Historia Social
Insula
Jakin
Lápiz
Lateral
Leer
Letra Internacional
Leviatán
Litoral
Lletra de Canvi
Matador
Ni hablar
Nickel Odeon
Nueva Revista
Opera Actual
La Página
Papeles de la FIM
El Paseante
Política Exterior
Por la Danza
Primer Acto
Quaderns d'Arquitectura
Quimera
Raíces
Reales Sitios
Reseña
RevistAtlántica de Poesía
Revista de Occidente
Ritmo
Scherzo
El Siglo que viene
Síntesis
Sistema
Temas para el Debate
A Trabe de Ouro
Turia
Utopías/Nuestra Bandera
Veintiuno
El Viejo Topo
Viridiana
Voice
Zona Abierta



Asociación de Revistas Culturales de España

Exposición, información, venta y suscripciones:

Hortaleza, 75. 28004 Madrid
Teléf.: (91) 308 60 66
Fax: (91) 319 92 67
http://www.arce.es
e-mail: arce@infornet.es



Director: **Octavio Paz**

Subdirector: **Enrique Krauze**

Deseo suscribirme a la revista *Vuelta*
por un año a partir del mes de de 199

Nombre

Dirección

C. P. *Ciudad y estado*

*Cheque o giro postal No.** *Banco*
*** a nombre de Anthropos, Editorial del Hombre***

S U S C R Í B A S E

SUSCRIPCIÓN POR UN AÑO: 70 dlls.
Distribuidor exclusivo en España:
ANTHROPOS, Editorial del Hombre
***Central*: Apartado 387, 08190 Sant Cugat del Valles, Barcelona**
Tel (93) 674-6006 Fax: (93) 674-1733
***Delegación*: Calle del norte 23, Bajos, 28015, Madrid**
Tel (91) 522-5348 Fax: (91) 521-2323
Editorial Vuelta: Presidente Carranza 210, Coyoacán, 04000, México, D.F.
Teléfonos: 554 89 80 554 56 86 554 95 62 Fax: 658 0074

La balsa de la Medusa

Número 41/42 1997

REVISTA TRIMESTRAL

E. de Diego, *Si empieza con un paso...* **C. González Marín,** *No hay futuro sin Marx: Política de la memoria.* **J. Á. López Manzanares,** *Madrid, 1950. Paisajes del exilio interior.* **C. Reyero,** *Equívocos plástico-literarios y caracterizaciones ambiguas en la novela erótica española de entreguerras (1915-1936).* **C. Peñamarín,** *La imagen dice no. Metáfora e índice en el lenguaje del humor gráfico.* **J. Arnaldo,** *Arte y profecía: preconceptos de vanguardia en la España del siglo XIX.* **J. L. Gallero,** *Uno es como es. Retrato de John Epstein.* **D. Aragó Strasser,** *Para una genealogía de la estética.* **J. Romero Trillo,** *La comunidad de San Egidio y la experiencia de Mozambique.*

Edita Visor Dis., S. A.
Redacción, administración y suscripciones
C/ Tomás Bretón, 55
Teléfono 468 11 02
28045 MADRID

Precio del ejemplar, 800 pesetas. Precio número doble, 1.600 pesetas.
Suscripción anual (4 números): España, 2.900 pesetas.
Europa, 4.000 pesetas. América, 4.500 pesetas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en...

calle de ...., núm. .... se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199 ......

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	7.500	
	Ejemplar suelto	700	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	90	130
	Ejemplar suelto	8	11
Iberoamérica	Un año	80	140
	Ejemplar suelto	7,5	13
USA	Un año	90	160
	Ejemplar suelto	8	14
Asia	Un año	95	190
	Ejemplar suelto	8,5	15

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria

28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente

Dossier

El mercado del arte

Informe sobre Arco 1998

Páginas del diario de Giorgio de Chirico

Diálogo entre Mario Vargas Llosa y Jorge Edwards

Poemas inéditos de Rainer María Rilke y Valerio Magrelli

Jorge Hernández Campos

Don Cuauhtémoc de la Mancha



AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL



700 Pts.